

أ.د. حفناوي رشيد بعلي

أ.د. حفناوي رشيد بعلي

# مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

في ترويض النص وتقويض الخطاب



مسارات النقد وممارسات ما بعد الحداثة

# مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

أ.د. حفناوي رشيد بعلي

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية 2010/9/3364  
الطبعة الأولى 2011

جميع حقوق الطبع محفوظة  
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق إستعادة المعلومات  
أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر  
عمان-الأردن

All rights reserved

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any  
< form or by any means without prior permission in writing of the publisher

دروب للنشر والتوزيع



عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين

هاتف: +962 6 461 4185

تلفاكس: +962 6 462 6626

ص.ب: 520646 الرمز البريدي: 11152

# مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

أ.د. حفناوي رشيد بعلي





## الإهداء

---

.. إلى روح البروفيسور الدكتور  
إحسان عباس  
.. إلى روح البروفيسور الدكتور  
إدوارد سعيد  
.. إلى أستاذي البروفيسور الدكتور  
أحمد ماضي  
.. إلى الصديق الناقد الكبير الأستاذ  
عبد الله رضوان  
.. في ظلالكم وعلى ذكراكم ومع أطيافكم  
.. أرفع إليكم هذا الكتاب  
.. فتقبلوه قبولا حسنا  
.. مع الحب الكبير والتقدير

## مقدمة

تميزت نهضة النقد الجديد ، في بداياتها بإعادة المحاولة القديمة ، والاستعداد لولادة ثانية ، ولادة فكر جديد موضوعي ، تصادف في انطلاقة مع بلوغ " النقد الجديد " أوج عظمته . وكان لزاما على النقد الحديث ، الذي ولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية ، أن يراجع أدواته ومسيرته ، ويتخلص من النقد الرومانسي . ومن هنا يستطيع أن يؤسس البداية الجديدة ، والتحرر من عقدة " النموذج التراث " ، ومن النزعة الوجدانية ، ومن حتميات النقد الاجتماعي والتاريخي ، والانطلاق من " النص وإلى النص " ، أي الانطلاق من داخل النص بمعزل عن عوامله الخارجية ، وبذلك تتأسس الكتابة النقدية الجديدة ، بوصفها شهادة ورؤيا جديدة . نستطيع القول عموما أن النقد الجديد ، بدأ يأخذ شكلا جديا ، وإن لم يخل من محاولات متعثرة ، ظلت تقف عند مرحلة " البلاغة " ، التي اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة .

حاولت التمييز بين البعدين الفني والجمالي . كان هدفها تحرير العمل الفني من تعلقه بمؤلفه فقط . فالأعمال الفنية في رأي هؤلاء ، ينظر إليها باعتبارها مستقلة . وقد برز هذا التوجه خاصة عند النقاد الجدد . هؤلاء الذين بدأوا ينظرون إلى النتاج الأدبي والفني على أنها نتاجات في ذاتها ، مع وجود خصائص بنائية مميزة لها ، مثل التوترات والمفارقات ومسارات النمو والتطور وأنماط الغموض ، وغير ذلك من الخصائص . لقد وجهوا اهتمامهم نحو القراءة القريبة ، أي قراءة النص من داخله وليس من خارجه .

تظهر التداولية كدرس جديد ، أو كدروس جديدة ، ما دمنا لا نستطيع الكلام عن تداولية واحدة ، بل عن تداوليات متعددة ، يوحدها العنصر الشكلي لممارسة سلطة المعرفة والاعتقاد في إطار استراتيجيات توجه النقاش - والحوار ، ما دام ارتباط الحقيقة قائما على حركة التواصل واستهداف المعنى . وقد طبقت التداولية في مجالات عديدة ؛ منها المجال القانوني ، وفي المرافعات ، والمناظرات السياسية ، وفي المجال الاقتصادي

والاجتماعي ، وأيضا في الدراسات الفلسفية والمنطقية ، واللغوية والأدبية . فلا غرابة إذن أن نصادف العديد من التداوليات : تداولية البلاغيين الجدد . - تداولية السيكوسوسيولوجيين . - تداولية اللسانيين . - تداولية المناطقة والفلاسفة .

إن أول عمل دشّن لحظة استقبال المفهوم الغربي " الهرمونيظما " / التأويل في الخطاب العربي المعاصر ، يتمثل في دراسات ، كان قد أنجزها نصر حامد أبوزيد تناولت الهرمونيظما / التأويل / تفسير النص " . شكلت هذه الدراسات زمن ظهورها ، وما زالت حدثا تأسيسيا في الخطاب النقدي العربي ، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها ، ومبادئها إلى النقاد العرب . على اعتبار الهرمونيظما ، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص . لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها ، كما تشكلت مع شلايخاخر وديلتاي ، ثم هايدجر وجادامار ، وصولا إلى بيتي وهيرش وريكور .

يعد الناقد سعيد علوش من المغرب الأقصى ؛ من المهتمين بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة ، وفي الدراسات المقارنة وانفتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن ، ويبدو أن كتابه " هرمونيك النثر الأدبي " ، بطابعه التنظيري ، يمثل مقدمة لمشروع نقدي في هذا المجال / التأويل .

يرصد علوش في كتابه هذا مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية ، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمونيك / التأويل . وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة ، عن تنوع في الأطر المعرفية ، والمرجعيات النظرية والفكرية ، التي يصدر عنها أصحابها ، بل أن المصطلح المقترح ، ولا سيما في صيغته الدخيلة ، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية ، التي تأثر بها الناقد علوش ، فمن مرجعية أنجلوساكسونية مع " نصر حامد أبو زيد " بالمشرق العربي ، إلى مرجعية فرانكوفونية مع سعيد علوش بالمغرب العربي .

في هذا الإطار الفكري والنقدي ، يأتي كتابه " نظرية التأويل " لمصطفى ناصف ، اهتم فيه بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة ، وفي التراث العربي . أثارت الدراسة العديد من القضايا ، وناقش بعض المناهج والنظريات النقدية ، داعيا إلى تبني

المنهج التأويلي في قراءة تراثنا . يستعمل الباحث تارة مصطلح التأويل ، وتارة أخرى نظرية التأويل . وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم ، وفي القينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية .

ويتناول من المغرب عبد العزيز بومسهولي " أدونيس " بقراءة تأويلية في كتابه الموسوم بعنوان : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، حيث يشير أن أدونيس يبلغ ذرة تفجير الرؤيا الإستبطاني ، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل ، حيث تتداخل في تجربته الفريدة ، تشكيلات خطابية متعددة ، بعضها يمكث في التراث الصوفي الإنساني القديم ، تراث النفري على وجه الخصوص ، وبعضها الآخر يطفح من رؤية معاصرة ، ومن خلال هذا التشاكل ، يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا : القديم والمعاصر .

في التحليل وفي القراءة المعاصرة ، لم يعد الشرق والغرب عاملين منفصلين متباعدين ، سيران على وقع كلمات الشاعر إنجليزي المشهور " كبلنغ " ، الذي قال : ( الشرق هو الشرق ، والغرب هو الغرب ولن يلتقيا ) . ولا متماهين كما أملت الكاتبة الإنجليزية " فرا ستارك " ، التي وضعت كتابا بعنوان ذي مغزى : ( الشرق هو الغرب ) . أو كما تمنى " جوتة " ، عندما أنشد : ( من يعرف نفسه والآخرين ، يعترف هنا أيضا أن الشرق والغرب ، لا يمكن بعد أن يفترقا ) .

إن مفهومي الشرق والغرب - في خطاب ما بعد الاستشراق - باتا يفتقدان لأي معنى ثابت ، فهما لا يربطان بالجغرافيا ، بل تحولتا إلى مفهومين إيديولوجيين زئبقين ، فالغرب صعب تحديده ، ذاته تقدم نفسها بلا حدود ، ولا يمكن فهمه وإدراكه إلا من خلال الآخر / المرأة التي تعكس قوته ، وحدته ، ونرجسيته المتعالية . أي من خلال الآخر الذي تقضي الذات بمخالفته لها ، وتحكم وغير متجانس من العواطف والأحكام .

غالبا ما يكون المقصود بالآخر صورته ، والصورة بناء في المخيال ، فيها تمثل واختراع . أصبح طرح العلاقة بالآخر يمثل أهمية على ضوء التطور الحادث في العلاقات الدولية ، أو ما اصطلح على تسميته بالنظام العالمي الجديد ، وما صاحبه من أطروحات العولمة والكوكبية . فالحفريات التي يقوم بها تودوروف في وثائق فتح أمريكا ،

وتشومسكي في الوجه الآخر للديمقراطيات الغربية ، وحتى حفريات إدوارد سعيد في نظام الاستشراق ، وكافين رايلي في كتابه الموسوم بـ " الغرب والعالم " ، تتمحور حول تساؤل أساسي حول / الآخر .

صاغت تجربة الاستعمار أو الكولونالية حيوات وأعمار ثلاثة أرباع البشرية ، التي تعيش في عالم اليوم . وكانت هذه الصياغة من العمق لدرجة أن تأثيرها ، لم يقتصر على المجالات السياسية والاقتصادية وحدها ، بل تعداه إلى المجالات الثقافية والفكرية والإيديولوجية ، ومنها إلى المدارك والتصورات ، التي يوفر الأدب والفن والثقافة عموما ، واحدا من أهم السبل في التعبير عنها . غير أن هذه الصياغة لم تحمل معنى الامتثال والمحاكاة السلبية فحسب ، بل حملت أيضا ، ومنذ أن وطأت أقدام المستعمرين أراضي الشعوب الأخرى ، معنى الرد والمقاومة على اختلاف أبعادها وألوانها ومراميتها ، تبعا للمسار التاريخي الذي قطعته تجربة الاستعمار وصولا إلى زواله .

أبرز إدوارد سعيد أن هناك سمات ملازمة للنصوص ، التي تتناول البلدان المستعمرة ، والتي مصدرها أنظمة عقائدية تهيكل القوالب الخطابية ، وتعطيها المصادقية والقوة ، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبريالية . وتذهب " ماري لويز برات " إلى أن تلك البلدان التي استعمرت ، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة ، فلم يكن يمثل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية ، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه ، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ " المعلومات " ، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة ، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها .

شكلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث ، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتماما متزايدا بتوظيف آليات هذه المنهج النقدي الأسطوري ، في مقارنة النصوص الإبداعية ؛ شعرا ونثرا ، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج ، فذلك يرجع أساسا إلى حداثة المنهج في حد ذاته ، واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية ، نظرا

لاختلاف الأجناس الأدبية ، ومدى ثقافة المبدع ، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية ، وبنائها بناء فنيا يعكس رؤية الفكرية والفنية .

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية ، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة ، ثم يصنفها تصنيفا نوعيا ، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية ، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي ، ومدى احتفاظها بخصائصها ، كشخصية ، أو حادثة ، أو موتيفا أسطوريا ، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية ، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي .

تطور النقد الجديد في مراحله المتأخرة ، نحو ما يعرف باسم " نقد النماذج العليا " أو النقد الأسطوري . يتصل هذا النقد في جذوره ، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة ، ومن ذلك ما أورده الأنسة "جسي وستون" حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها "من الطقوس إلى أدب الرومانس" ، وما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي "جيمس فريزر" في كتابه الغصن الذهبي ، وإدوارد تايلور ، وأرنست كاسيرر ، وماكس مولر ، وت.س. إليوت ، وشتراوس ، وجيلبير دوران ، وإلياد مارسيا . والأنسة هارسون ، ولورد روجلان ، وبراون ، وفرانز بواس ، ومالينوفسكي ، والأنسة مود ودكين ، ونورثروب فراي ، وغيرهم .

لقد ظل مفهوم " الجسد " في ثقافتنا وفي التراث الإنساني حبيس النص الديني / المقدس ، والنص الفقهي التشريعي منه والسجالي . غير أن طبيعة الجسد باعتباره كيانا أوليا متعدد الدلالات والوظائف ، أضحى في الثقافة المعاصرة يخترق بإلحاح مجموعة من المباحث والعلوم ؛ من الطب إلى علم الأديان مروراً بالفلسفة والعلوم الإنسانية والدراسات الثقافية المقارنة والفنون والآداب . وإذا كان الجسد في علاقته بالدين وبهذا المعنى مفهومًا ثقافيًا / أنثروبولوجيًا ، فإن قابليته للتفكير والتحليل ؛ هو ما يؤكد خصوصية البحث فيه والجدة التي يمثلها ذلك البحث .

إن " الجسد " في النصوص المقدسة / الدينية محدد أساسي تنهض عليه الممارسة الإيمانية ؛ كما أنه جسد متخيل بقدر ما هو واقعي . إنه جسد ثقافي يتبلور في صلب

تمظهرات المقدس . بل إنه أحد تمظهراته الأساسية سواء في خاصيته الجمالية أو الجنسية الرمزية . إن الطابع المتخيل والمقدس للجسد في الثقافة التراثية / الدينية وفي النص المقدس ، ينزاح بالتدرج ليجد في المتخيل الاجتماعي والبلاغي ، وفي الأنساق الرمزية والمضمرات الثقافية حرية تطوره .

تشارك أجناس الخطاب الثقافي جميعا في استخدام الصورة ، وهي تشارك جميعا مع الفن والموسيقى والتشكيل والعمارة ، في أنها أعلى أشكال الثقافة . وفي أنها جميعا نتاج قدراتنا البشرية ، وفي أنها في الوقت نفسه نقد لمجتمعنا الحالي . وإن كان عمل هذه الوظيفة النقدية ، يتغير من حقبة لأخرى . وهذا شاهد إثبات على أهمية الصورة والكلمة معا : مفردتين أو مجموعتين . ولا وجه في رأينا للفصل بين جمالية الصورة وإبلاغيتها ، بل لا وجه لتقديم الجمالية على الإبلاغية ، على نحو ما يزعم بعض الدارسين . فإن أهم ما ينبغي ملاحظته مثلا استعمال الصور الكلية بخاصة ، في شتى أجناس الخطاب الثقافي المعاصرة ، كما أنشأت دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة فرعاً جديداً ، تنامي فيه الإسهامات يوماً بعد يوم ، وهو ما يسمى بـ " إثنو جرافيا الاتصال " . إذ بدراسة العلاقة بين الصورة والثقافة تبدو حتى الآن أرضاً جديدة ، لم تحدد حدودها ولم تعلم معالمها بعد .

تشير مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة إلى التوجه الذي أخذ ينمو قسماً بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب ، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراءة ، نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية . يرتبط تاريخ النقد الثقافي بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال : هوركهايمر ، وأدورنو وماركيز ، وفي الوقت الراهن بهابرماس ، وهي نظرية سوسيو ثقافية نقدية ، هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة ، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات . وتبدي الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعقاد من خلال ما تراه جهداً نظرياً موجهاً ضد الهيمنة ، التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط .

أدى بنقاد استجابة القراءة مثل بليتش وفش إلى تحويل اهتمامها العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة . وكذا فعل نقاد البنيوية مثل تودوروف وكوللر في تحويل النظر من الأعمال المفردة ، وجعلها تركيزهما على المؤسسة الأدبية ، وأنظمة القراءة ، ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط . أما نقاد ما بعد البنيوية مثل دولوز وليوتار وفوكو ، فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة . وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة .

وبما أن ليتش ينسب مقولته في النقد المؤسسي على الأعمال القائمة ، فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالا بارزة في نقد المؤسسة ، ويعرض لعملين عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد . ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق ، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية ، من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب الاستشراق في أبعاد إيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة ، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي .

وفي ظل هذا الحس الانتقادي ، تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجهة الراسخة ، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية ، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى ، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة ، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية ، ولم تكن في التيار المؤسسي الرسمي . وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسسي عن الآخر ، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الإفريقي وما بعد الكولونيلية ، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة ، وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر ، ورفضت النظرة الاستعمارية نحو حضارات أقل ، أو جنس أقل ، حسب ادعاء المركزية الثقافية .



هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه ، وفي جعله خطابا مزدوجا ، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معا وفي آن واحد ، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكنحييزات ، ويقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها .

إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب ، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات ، وارتبطت به أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوروبي الناضج ، وفي مقدمته بالطبع " ريموند وليامز " على الشاطئ الإنجليزي ، ثم النسخة الأمريكية منها ، وهي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بغرين بلات . وفي منتصف الثمانينات استعار " جوناثان دوليمور " ، و " الآن سنفيلد " المصطلح وأعاد تعريفه وطبقه في دراستها لدراما عصر النهضة . إن المادية الثقافية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية ، مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية ، بما فيه العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية .

إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي ، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة ، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة ، وقد كان ريموند وليامز ، هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية ، وكان مهتما لفترة طويلة بالأدب داخل سياقه الاجتماعي - الاقتصادي ، لكنه لم يصل إلى حد الالتزام بالموقف الماركسي ، وعلى الرغم من ذلك ففي كتاباته المتأخرة ، يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة .

إن أهم ما تؤكد مقولات وليامز السابقة أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين ، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الإيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية ، بل نتحول إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم ، إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلها خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماما . والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على " تميع " جبرية العلاقة الماركسية التقليدية ، بل تعدتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه ، الذي يرى كل من

جوناثان دوليمور ، والان سنفيلد ، تلميذي وليامز النجيين . وقد حدد الأول موقف المادية الثقافية الرفض لفلسفة الماهوية في كتاباته التي أثارت جدلا كبيرا .

أما سنفيلد ، فينقلنا إلى إحدى النتائج ، هي حاجة الناقد الجديد ، ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى . إن المادية الثقافية تتطلب أنماطا من المعرفة ، لا يمتلكها النقد الأدبي ، أو حتى يعرف كيف يكتشفها ، نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب .

إننا لا نستطيع بالنسبة إلى وليامز أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية ، بطريقة تجعلها خاضعين لقوانين خاصة ومميزة . استقلالية الأدب عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفيلد في التركيبة الجديدة أمر غير وارد ، وكل عمليات الخلخلة لا تعني كما يقول وليامز بالحرف ، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية ويخضع قوانينه هو فقط . نعم النص كما يراه وليامز له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى ، التي تظهر عند تلك البنية الفوقية ، قد تكون له صفات خاصة لكن ذلك لا يعني إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة ، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج .

يعد منهج التحليل الثقافي ، أو " التاريخانية الجديدة " من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية . وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين ، على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا - بيركلي ، ستيفن غرين بلات ، وهو الذي أطلق مصطلح " شعرية أو بوطيقا الثقافة " .

يعود الفضل في طرح مصطلح ( الجماليات الثقافية ) إلى ستيفن غرين بلات ، مطورا به مصطلحا أسبق منه هو مصطلح ( التاريخانية الجديدة ) ، وكان غرين بلات قد أطلق مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة " جنوسة " ، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة ، خاصة الإنجليزي أو الشكسيري تحديدا كما هو عنده ، ولتد لاقى المصطلح قبولا عريضا لدى جماعات النقد الما بعد بينيوي ، ونظرات الخطاب .

إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والاقتصاد والأدب .

لقد كان إحسان عباس واحدا من جيل العمالقة الكبار في الثقافة العربية في القرن العشرين ، سيرته الشخصية تلخص سيرة العديد من المثقفين العرب ، الذين تفتح وعيهم على الصدام بين العرب والغرب . كانت دراساته النقدية فتوحات في البحث عن منهج نقدي ، يستطيع الموازنة بين حاجات العصر الملحة في مساءلة الذات ، وبين التجربة النقدية الحديثة في النظرية الأدبية ، حيث كان واحدا من روادها في زمن مبكر . من هنا عمد إلى تعريف القارئ العربي بالمنهج النقدي الحديثة . وفي الوقت ذاته عمد إلى اكتشاف أسئلة النقد الحديث في بطون كتب النقد التراثية ، هكذا جاءت دراسته عن مناهج النقد الأدبي القديم عند العرب ، محاولة رائدة ربما لم تغلح أية محاولة أخرى في تخطيطها .

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه تشمل : الحرية ، الطوفان ، النار ، الجوهر ، الينايع ، الرؤيا ، الفن ، الجمال ، الحلم ، الفعل ، ، التراث ، الموهبة ، العبقرية ، الحياة ، البعث ، الأسطورة .. الخ . يبعث إنتاج جبرا التراث القديم ، ويدخل المشهد النقدي بقوة وأصالة ، بمنهج جديد يسمى " النقد الأسطوري " ، ويستمر صاحبه يحمل لواء الريادة والحداثة ، والنقد الجديد في الأدب العربي .

إن التجاوب بين الماضي والحاضر ، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر والموروث الكلاسيكي ، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي ، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة ، ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد " الأصالة " . هذا الإحساس بالماضي ، هو ما يعنيه جبرا وراء المعنى التاريخي لفكرة " التقاليد " ، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد ، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع . إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباطا وثيقا بالتدرج التاريخي للماضي ، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماما صحيحا ، قبل أن يقدم على عملية الإنتاج .

شهرة إدوارد سعيد ، لم تقم في البداية على رؤيته العربية ، سياسيا ، بل قامت خصوصا على كتابه القيم والتميز " الاستشراق " ، مفكرا وناقدا مقارنيا . هذا الكتاب

الذي فتح آفاقا جديدة جديدة ؛ في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد ، وكانت نظراته متميزة بمعالجة دقيقة ، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي . فحلل استراتيجيات الفكر الغربي في تعامله مع ما ليس غربيا ، ليتوصل في الكتاب إلى آخر الفتوحات ، والذي حول مسارات دراسات الآخر ، وأثر عميقا في حقول بحثية ومعرفية عدة ، وتيارات فكرية وأجيال من الباحثين .

إن أهمية أستاذ الأدب المقارن "إدوارد سعيد " الثقافية والفكرية ، تتجاوز الإعلام والسياسة إلى حقول معرفية عدة من ضمنها : الدراسات الأنثروبولوجية ، وتاريخ الفن ، ودراسات خطاب ما بعد الاستعمار ، والنظرية الثقافية ، الذي كان سعيد من أبرز المنظرين والباحثين ، الذين حولوا مسارها خلال ربع القرن العشرين الأخير ، من كتبه ودراساته ومقالاته ودراساته ، التي تراوحت بين النقد الأدبي والسياسة ونقد الموسيقى ، ودراسة ما يسمى في حقل الفلسفة المعاصرة تحليل أنظمة الفكر .

يعد الناقد والمفكر الجزائري " محمد أركون " ، من أبرز المثقفين العرب والفلاسفة الحداثيين في العالم العربي ، مستشارا للعديد من المؤسسات السياسية والأكاديمية والفكرية . وهو المعارض لأطروحة صدام الحضارات لصاموئيل هنتنغتون ، ينطوي منهج أركون على التقارب بين الإسلام / العرب الغرب ، بعيدا عن توسيع الخلافات والتسلط على الآخر . إن موقفه من الحوار بين الثقافات ، تجعل منه " ابن رشد " العصر الحديث ( حصل مؤخرا على جائزة ابن رشد للفكر الحر ) ، خصوصا أنه يدرس بتمعن التراث الماضي المشترك للحضارات ، واستنكارا كل منها للأخرى في الوقت الراهن ، وهو برأيه نتيجة للجهل المؤسس ، والذي يمتد حسب رأيه إلى درجة ليس لها نظيرا خلال الخمسين عاما الماضية .

ارتبط فكر أركون أكثر من غيره بالنهضة المرتقبة التي يحلم بها العرب ، وليس هناك مفكر عربي يحدث تتجلى في فكره هذه المسألة بعمق كما هي عند أركون . فهو بحق يشكل لغزا فكريا في الفلسفة العربية ، كما يشكل تحديا للباحث الفكري . إنه صاحب

نزعة إنسانية واضحة ، ظهرت مبكرا في رسالته للدكتوراه " نزعة الأنسة في الفكر العربي " ، وصاحب مشروع نقدي باهر ونفيس بحاجة إلى الكشف عن آلياته .

يعد أركون أحد كبار مفكري عصرنا في مجال الفكر العربي والدراسات الإسلامية . يتميز بأبحاث ذات أهمية وصدى واسع في الأوساط العربية والإسلامية والدولية .يقوم مشروع أركون على مبدأ معرفي في قوامه هو نقد العقل للعقل .وهو فكر معد باستمرار لكل أشكال المراجعة والنقد والتصحيح ، نظرا لتطور مواقفه المعرفية ، وهذه سمة العقل الإنساني القلق الذي يضع الفكر الإنساني بعامة في قدرية صيرورة لا تتوقف عند حد للتطور .وبشكل عام فإن أركون أسهم مساهمة كبيرة في إغناء الفكر العربي المعاصر على مختلف الآفاق والأبعاد المعرفية .فالمشروع الأركوني في تفصيلاته يختلف تماما عن منهج المستشرقين ، وهو فكر في حقيقة الأمر ليس سهلا بطبيعته . انتقد أركون لفيفا من المستشرقين وعلى رأسهم كبيرهم " غوستاف فون غرونباوم " لانتهامه الحضارة الإسلامية بالقصور والسلبية تجاه المشروع الإنساني العقلاني المعاصر .

يركز عالم الإسلاميات محمد أركون ، في جميع كتاباته ، القديمة والجديدة ، والمتكررة والمتعددة على مسألة التحديث الديني ، وغايته إدراج الدين في الحداثة ، وإدراج الحداثة في الدين ، وذلك باستخدام مكتسبات علوم الإنسان الفروعية المتعددة والمتشابهة . وأبحاث أركون تستوي في نطاق علم ظواهرية الأديان ، وهو مثله مثل : مرسيا إلياد ، وأوليفيه كاريه ، وجوزيف شاخ ، وبرنارد لويس ، مع اختلاف وتفاوت المشارب والاتجاهات والأراء في هذا الصدد ، من المختصين بهذا العلم .

عبد الرحمن بدوي ؛ فيلسوف ومفكر مصري ، وناقد وشاعر وأديب ، يجيد ست لغات . فهو وحده مدرسة ، فريد متوحد ، أخرج للعالم أكثر من مائة وعشرين كتابا في شتى فروع الفكر الإنساني ، موسوعة في الفلسفة والأدب العربي منه والأوروبي بمختلف لغاته بفضل مبتكراته ودراساته النقدية وإبداعته الأدبية والشعرية . ودراساته النقدية المقارنة . وكذا ترجمات الروائع الأدبية المائة . وبتحقيقاته لعشرات من المخطوطات في الفلسفة الإسلامية ، قد فتح للباحثين مجالات للدراسات ما كانوا بدونها قادرين على

التعرف عليها فضلا عن الخوض فيها ، اللهم إلا إذا تصورنا فريقا من المتخصصين المتفرغين ليقوموا بما قام به وحده .

ترجماته لأعمال مستشرقين من مختلف اللغات الأوروبية التي يجيد الكثير منها. وتأليفه لأكبر الموسوعات المختصة مثل : موسوعة الفلسفة ، وموسوعة المستشرقين . نشراته الحديثة للترجمات العربية القديمة لمؤلفات أرسطو ، مع مراجعتها على الأصل اليوناني ، وفي ضوء الترجمات الأوروبية الحديثة . كتابه الضخم : مذاهب الإسلاميين ، يعد نموذجا للدراسات المستندة إلى نصوص مستفيضة ، وبخاصة الجزء الثاني منه عن الفرق الإسماعيلية . كشفه عن مخطوطات لأرسطو في طشقند باللغة العربية فقد أصلها اليوناني ، وليس لها أي ترجمة في أي لغة أخرى . وقد أحدث هذا الكشف دويا في في الأوساط الفلسفية ، حين أعلنه في مؤتمر للفلسفة في الولايات المتحدة . كتابه تاريخ الفلسفة الإسلامية ، يعد أوفى دراسة عنها باللغة الفرنسية . ولا شك أن تحقيقاته للتراث تعد أجل أعماله ولا سيما المخطوطات النادرة ، والتي كانت في ضمير الغيب أو في حكم التراث المنسي .

يمثل الناقد السعودي " عبد الله محمد الغدامي " ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي ، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة ، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية ، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته ، التي تزيد عن عشرة مؤلفات . تثير كتابات الغدامي أسئلة عديدة : حول أخلاقيات النقد والقراءة ، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل ، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب ، كما يقدم نقدا للمفاهيم الرئيسية الشائعة ، التي يركز عليها النقد العربي المعاصر ، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم ، ترتبط بالأيديولوجية السياسية الداعية إليها .

والناقد عبد الله الغدامي ؛ كغيره من النقاد المحدثين ، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنيويين أم تشرحيين أم مويضيين ، لا يتكلمون عن مبدع الأثر ، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه ، من حيث دلالاته وإيحائه . والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات ، ولكنه وسيلة نسبية لرؤية موحدة بقيمها من أصوات مختلفة لم تقصد أصلا .

ويطمح الغدامي أن يصبح النقد إبداعا ، ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشریح، لأن للنقد طقسيته ورموزه ، ولذلك قد يصرفنا المنهج النبوي التشریحي عن النص ، لإقامة نص مركب جديد ، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للناقد ، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر .

يعتبر علي حرب أكثر الباحثين والنقاد العرب للنصوص العربية من خلال مجموعة من دراساته ، التي جمعها في تحت عناوين : النص والحقيقة ، والمنوع والمنع . وكتب بعنوان : أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر ، وكتب أخرى بعناوين : حديث النبوت . فتوحات العولمة . وأوهام النخبة ، نقد المثقف . ونحو منطق تحويي . وله عمل آخر سابق ولاحقة تمهد وتستشرف لهذا الاتجاه . وهو يصف لنا أعماله . ويقدم نفسه أنه قارئ يشتغل على النصوص مسالة واستنطاقا ، أو حفرا وتنقيا . أو تحيلا . إنكسرك . فنص عنده بات يشكل منطقة من مناطق عمل الفكر ، وهذا ما يجعل منه حفلا . يتكشف فحوصه والاشتغال فيه عن إمكان الوجود والفكر معا .

وتظهر لنا سيرته الفكرية ، بمختلف أطوارها وأناطها ، أن الانبحاس في مص وكري . بلا قناعة عقلية وعلمية ثابتة ، يؤدي إلى ممارسة الأعمال النقيضة لها على مستوى سيرته . لأنه لم يتسرب إلى دواخل النفس والوجدان . كما أن القناعات الفكرية ليست خبيرات نهائية . ليس بمقدور الإنسان تطويرها وتغييرها ، وإنما هي مشروع مفتوح على الإضافة والتطوير والتغيير . وبهذا يصبح المثقف أو المفكر إمكانية فعلية ودائمة للمراجعة والتفكير ، والبحث عن الأفكار الكبرى ، والتعامل معها وفق منهج نقدي ، ينضجها على مستوى الذات ويجدد معانيها ونواقصها ، ويؤهل ذات المفكر إلى الإضافة النوعية والتجاوز المعرفي .

أما الناقد والمفكر والمثقف في رأي حرب ، هم في المقام الأول من تشغله قضية الحقوق والحريات ، أو تهمه سياسية الحقيقة ، أو يلتزم الدفاع عن القيم الثقافية ، المجتمعية أو الكونية ، بفكره وسجلاته ، أو بكلماته ومواقفه . قد يكون المثقف طوباويا أو عضويا أو ثوريا أو إصلاحيا ، قوميا أو أميا ، اختصاصيا أو شموليا ، متفرغا لمهمته أو غير متفرغ ، وقد يكون شاعرا أو كاتباً أو فيلسوفاً أو عاملاً أو فقيهاً أو مهندسا . أو أي

صاحب مهنة أو حرفة أو صناعة ، فهو يهتم بتوجيه الرأي العام ، أو ينخرط في السجال العمومي ، دفاعا عن قول الحقيقة ، أو الحرية المدنية أو مصلحة الأمة ، أو مستقبل البشري . فهذه صفته ومهمته ، بل هذه مشروعيته ومسئوليته ، بهذا المعنى ، فالمثقف هو الوجه الآخر للسياسي ، والمشروع البديل عنه .

يسعى علي حرب في خطابه النقدي الثقافي ، إلى أن يكون المثقف ، بل المثقف المتفلسف العربي المختلف ، ويجتهد في هذا الإطار ، ممتلكا عدة الفيلسوف المثقف ، محاولا التحرر من كل قولية فكرية معينة . ولهذا يتداخل في نصه كتاب ، فلاسفة ، وشعراء ، وأدباء ، وروائيون ، ومثقفون ، وفنانون ، وساسة ، ومتصوفة وحكماء . يدعمون هذا النص بزخم المعاني ، وحرارة الإشارة ، وقوة العلامة والعبارة ، وحيوية القول ، في مشهد متناسق معرفيا . كتاب ، نقاد ؛ يتحدثون بلغات شتى ، ويأرسلون هويات شتى ، على شعوب وقبائل وأمم وهويات شتى .

عاش رجاء النقاش حياة حافلة بالمصاعب والتجارب ، التي شحذت عقله وأرهفت ذوقه وأيقظت ضميره . لقد كان من جيل ولد في الفترة الحرجة ، بين حربين كونيتين ، وعدة حروب إقليمية ، وعلى مرمى من قنبلة لا حجر ، من نكبة قومية عصفت بما كان قد أصفر وتيسس ، في خريف سياسي عربي له معادلات ثقافية وتجليات اجتماعية . لهذا حمل جيل رجاء النقاش عبئا لم يحمله جيل ، أو يقوى على حمله جيل آخر ، وبقي الرجل على قيد عروبه وهويته ، رغم كل عوامل التعرية التاريخية والوجودية لهذه الهوية .

« وله دور لا سبيل إلى التقليل من شأنه ؛ في الدفاع عن الحداثة العربية ، التي حوصرت منذ بواكيرها بإرهاب إتباعي ، وبتأويلات سياسية حاولت حذف شرعيتها ، لصالح رؤى تقليدية أفقدها الزمان صلاحيتها . وله الفضل العميم في الكشف عن ظواهر فذة في ثقافتنا العربية المعاصرة ، لأنه أول من استدل بحاسته النقدية ، ومسئوليته القومية على شعر المقاومة الفلسطينية ، يعد هزيمة حزيران حين استبد الظلام ، وأتى على المشهد القومي برمته . فجاء ذلك الكشف عن شهود الحرية والقيد ، وكل ثنائيات الحقبة السوداء ، بمثابة التبشير بقيامة قومية . كان الكشف عن تلك الظاهرة الشعرية ، التي جسدت أطروحة مضادة للهزيمة ، قد اقترن برجاء النقاش ، ناقدا وناشرا ومبشرا .



عاش المحنة كلها في بلاده ، وعلى امتداد خطوط الطول والعرض السياسية والثقافية في الوطن العربي . وكان من قلة من تشبثت بما صار عرضة للتشكيك والالتباس ، واحتملت لسع الجمر ، والقراءات المتعسفة والاسقاطية ، بل الثأرية لأصحاب هذا الموقف . يمكن أن نشير إلى دور رجاء النقاش كناقد مسرحي بارز ، ساهم في النهضة المسرحية الجادة طوال الستينيات ، وفي النهضة السينمائية والفنية . ونشير أيضا إلى نقده الروائي ، لا سيما روايات الأرض المحتلة ، وإضاءة عالم نجيب محفوظ ، وعوالم الرواية العربية المعاصرة ، وجهده التنويري والتثقيفي العام ، بوصفه واحدا من كبار المبشرين في ثقافتنا الراهنة ، وإلى إسهامه في التاريخ الثقافي والفكري .

يتناول الناقد مصطفى حجازي في ضوء معطيات النقد السوسيوي ثقافي إشكالية الحصار الثقافي ، الذي شكل إحدى القضايا الأساسية في عالمنا الراهن ، متسائلا : هل نحن بصدد هيمنة وغزو من قبل عقلانية الغرب وماديته تهدد أصالتنا ، أم نحن إزاء فرصة الدخول في التاريخ الحي المتحرك بدءا بالتنوير ووصولاً إلى ما بعد الحداثة في مختلف تجلياتها ؟ وما نحن الآن نداهم من حيث لا ندري بحصار ثنائي ، بدأ يلتف حولنا متجاوزا قضايانا وطروحنا . إن هذا الحصار لا يستهدفنا تحديدا ، بل هو حالة كونية جديدة نندرج فيها مع غيرنا ممن نلتقي معهم أو نصارعهم . الحصار الجديد داهم العقلانية وثقافتها مما كنا نتباين بشأنه ، ولم تعد المسألة قضية غزو ثقافي وفكري وغربي للعالم الثالث ، بل غزو للكون وفي مقدمته الغرب ، الذي نتصارع معه فتتلاقى ونختلف .

ويقترح المحلل الثقافي مصطفى حجازي ناقوس الخطر ، معلنا عن الحصار الإعلامي الذي سنعانيه مستقبلا ؛ فالاحتمال كبير في أن تكون الصورة الإلكترونية هي المرجعية الثقافية الأساسية للأجيال الطالعة ، ويكون التلفزيون والباربول الوحش الرابض في بيوتنا ، يحاصرنا الساعات الطوال . ومن هنا يتكاثر الحديث عن "إدمان الشاشة" . وعن "نسك الشاشة" . تلك هي التكنولوجيا التي ستضرب حصارها على عقولنا ومذعننا . ثم لا يديولوجيا الضمنية ، فهي تروج من خلال الإعلام وفلسفة نتي توجدها . ومن خلال مجس الأنشطة الثقافية التي تهدف إلى قومية وتنميط الجمهور عموما ، وتشتد وتشدتة خصوصاً .

تناول الناقد مصطفى حجازي في نقده السوسيو ثقافي / ثقافة القهر والهدر وسيكولوجية الإنسان المقهور والمهدور . التي يترتب عليها تهميش فئات كبيرة من ذوي الكفاءات ، حتى النادرة منها ، وتدفع إلى المنفى الداخلي أو الخارجي ، وتهدر الطاقات الوطنية الثمينة . فالمبعدون أو المنفون من الكفاءات يجترونها الإحباط والمعاناة ، ويشتعلمون في نفوسهم الغضب على واقع الحال . وهي حالة كفيلة بأن تحرق الإمكانيات ذاتها ، التي توظف في احتقان النفوس في حالة من الإحساس باللاجدوى ، بدلا من أن توظف في الإنجاز والبناء والنماء .

وانطلاقا من توجهات ومعطيات ونتائج المنهج السوسيو ثقافي ، يقدم الناقد البدائل والحلول . ويدعو إلى تبني " ثقافة الإنجاز " والعمل تبعا لنماذجها ، بديلا عن ثقافة الحصار وثقافة القهر والهدر . لأن ثقافة الإنجاز هي التي تحدد الهوية والمكانة ، والشرف هو أساسا الشرف المهني . في ثقافة الإنجاز التي تشكل قاعدة بناء أو بناء لا يرى المرء من مفهوم لذاته أو تصور إلا باعتباره كائنا منجزا يحسن تنمية طاقاته وتوظيفها . كما أن صناعة المستقبل قائمة على الجهد الذاتي والجماعي بما فيه من تآيد وإبداع . في ثقافة الإنجاز تتحدد المكانة انطلاقا من الجدارة وحدها . الجدارة هي المرجعية في الحكم والتقويم والامتيازات ، ذلك أن ثقافة الإنجاز تقوم على معادلة الكفاءة ، التعاقد ، الإنجاز ، المكتسبات . من هنا التنافس على الاقتدار الذاتي الذي يضمن وحده ، في عالم القوة والقدرة الذي نعيش فيه ، المكانة والحقوق المكتسبات ، بذلك وحده تنهض الأمم الحية را هنا ومستقبلا .

الناقد المصري " شاعر عبد الحميد " ، ناقد ثقافي ، متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال / والكبار ، وله مساهمات في النقد الأدبي والتشكيلي أيضا . صدر له في هذا المجال مؤلفات هي : العملية الإبداعية في فن التصوير . التفضيل الجمالي . الفكاهة والضحك ، رؤية جديدة . الطفولة والإبداع . الأسس النفسية

للإبداع الأدبي في القصة القصيرة . الإبداع والجنون . دراسات في نفسية في التذوق الفني .  
كما صدر له كتابان مترجمان هما : العبقرية والإبداع والقيادة ، وسيكولوجية فنون الأداء .

يهتم الناقد شاكر عبد الحميد بدراسة الجوانب المختلفة للخطاب الثقافي ؛ من  
خبرة التذوق ، كما تتجلى بشكل خاص في عملية التفضيل الجمالي ، والتفضيل الجمالي  
عملية سيكولوجية وسطى ، تتدخل في جميع عمليات التذوق العابر أو النقد المتمهل .  
يركز في نقده الجمالي الفني على استعراض الخلفية التاريخية للاهتمام بموضوع التفضيل  
الجمالي ، خاصة من جانب الفلاسفة والكتاب والنقاد وعلماء النفس . ويعرف بالمفاهيم  
الأساسية مثل : الفن ، الجمال ، التذوق الفني ، التفضيل الجمالي ، القيم الجمالية ، الرموز ،  
التعبير / الأسلوب . ثم يحدد بعد ذلك أهم المكونات الموضوعية في عملية التفضيل  
الجمالي ؛ كالخط واللون والكلمة والشكل والنغمة .

كما يحدد أهم المكونات الثقافية أو التغيرات الشخصية ، المؤثرة في عملية  
التفضيل الجمالي ، مثل : سمات الشخصية ، الثقافة ، النوع ، العمر ، الأساليب المعرفية ،  
أساليب التربية . ويستعرض النظريات السيكولوجية الأساسية المفسرة للتفضيل الجمالي ،  
كما يهتم بشكل خاص بارتقاء عملية التفضيل الجمالي لدى الأطفال ، ثم يتحدث عن  
التفضيل الجمالي في الأدب والسينما والفن التشكيلي والموسيقى . ولأن موضوع التفضيل  
الجمالي أكثر عمومية من موضوع التفضيل المجالي الفني ، فهو لا يتعلق فقط بالفنون ، بل  
يهتم الناقد أيضا بموضوع جمالية البيئة ، خاصة ما يتعلق بها بشكل المباني والشوارع  
والبيوت في مختلف الحضارات . ويربط الناقد بين التفضيل الجمالي والإبداع ، ويتحدث  
أيضا عن أهم الدراسات العربية والغربية حول موضوع التفضيل الجمالي والإبداع ،  
ويتناول أيضا المقترحات حول كيفية الارتقاء بالتذوق الفني لدى الصغار والكبار على  
السواء .

استعرض الباحث / الناقد أهم الإسهامات الفكرية والأدبية والثقافية ، التي قدمها في هذا المجال نقاد الثقافة ، أمثال : وميرلوبنتي ، وفوكو ، وبودريار ، ودوبريه ، ودوغلاس كلتر ، المفكر والناقد أستاذ الفلسفة الأمريكي ، وغيرهم . كما استعرض أهم الإسهامات التي قدمها في هذا المجال علماء نفس ، أمثال : جالتون ، وأرنهايم ، وجيبسون ، ولاكان ، وغيرهم . وقد حاول الناقد أن يربط أنشطة الرؤية والنظر والملاحظة بحقول معرفية وفنية عدة ، منها : الأدب والفنون التشكيلية ، والسينما ، والتصوير الفوتوغرافي ، والمسرح ، والتلفزيون ، وعالم الكمبيوتر والإنترنت ، وألعاب الفيديو ، والواقع الافتراضي ، والعلاج النفسي والبدني بالصورة ، وغيرها من حقول المعرفة والممارسة في عصر الصورة .

الدكتور : حفناوي بملي



## الفصل الأول :

مسارات النقد .. وتحولات الخطاب  
نحو ما بعد الحداثة



## جمالية " القيمة " والنقد الجمالي في الخطاب النقدي المعاصر

تشير كلمة " القيمة " إلى العديد من المعاني ، إما تدل على صفة شخصية تعبر صاحبها مقاما مرموقا في المجتمع . وصارت تدل على معاني أخرى مع مر الأيام ، وانتشر استعمالها في ميادين الفكر المختلفة . إنها كلمة يستعملها أصحاب الاختصاصات المختلفة من ، من لغويين وموسيقين ، ورياضيين واقتصاديين وفلاسفة . فاللغويون ؛ يدلون بها على المعنى الصحيح للألفاظ حسب الاستعمال المألوف ، ويحكمون على الإنسان أنه لا يعرف قيمة الكلمات ، إذا كان يستعملها استعمالا يبعدها عن معناها الصحيح . والموسيقيون ؛ يدلون بها على المدة التي يجب أن تكون للنوتة ، والمراد بها الصوت . فقيمة النوتة البيضاء ضعف قيمة النوتة السوداء . والرياضيون ؛ يدلون بها على العدد الذي يقيس كمية ، أو على العدد الذي نستبدل به حرفا أو عبارة جبرية . وعلماء الاقتصاد ؛ يدلون بها على الصفة التي تحمل شيئا ممكن الاستبدال بشيء آخر .

وعليه ، فإنه لا توجد قيمة واحدة ، بل عدد من القيم نفضل بعضها على بعض بصفة تلقائية إلى حد ما . ولذلك فإنه يصعب علينا أن نحيط بها ، ويصعب علينا أن بالتالي أن نجد لها تعريفا حقيقيا . فهي ذات معنى غامض ، وينشأ غموض معناها عن لا ماديتها . وبالفعل ، فهي ، وإن كانت شرطا في كل وجود ، ونظاما يلزم الوجود ، ليست من مجال الوجود ، إنها بعيدة عنه بقدر ما هي قريبة منه .

### القيمة الجمالية .. تعاريف ومفاهيم ودلالات

تورد المعاجم اللغوية كلمة " قوم " ، التي هي أصل لمصطلح " القيمة " أو القيم " ، ونظرا إلى أن هذا المصطلح بالمعنى الذي نعينه الآن ، ليس من المصطلحات التي كانت مستخدمة منذ القدم ، وإنما هو مصطلح دخل إلى العربية عن طريقة الترجمة ، فاستخدمه عدد من الباحثين والمفكرين حتى درج على ألسنتهم ، مع اختلاف في تحديد مفهوم " القيمة " ذاتها .

فقد أشار علماء اللغة إلى معنى الثبات والدوام في بعض ما يشتق من كلمة " قوم " ، وهو ما أكدته كثير من الباحثين ، كما أنها تحمل معنى التوجيه ، حيث إن القيم هي



التي توجه الناس ، وتقودهم إلى الغايات التي ينشدونها . وهو معنى أكدته تلك المعاجم اللغوية بالإضافة إلى الدراسات الاصطلاحية ، ويضاف إلى ذلك أن علماء اللغة ، يشيرون إلى أنها تحمل معنى المحافظة والإصلاح والاستقامة . وتدل مجازا على ما اتفق عليه أهل السوق وقدروه ، وروجوه في معاملاتهم بكونه عوضا للمبيع . (1)

أما صاحب " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " سعيد علوش ، فيحدد معنى " القيمة " : خصوصية موضوعات ، ترتبط بسلوك تفضيلي . وتظهر " القيمة " في ارتباط الموضوع والفاعل ، وهي فردية أو جماعية . كما تحدد القيمة ، المعنى الإطلاقي . والقيم النمطية ، هي القيم الضرورية للعمل السردى ، أو الخطاب . (2)

يقسم الفلاسفة المباحث الفلسفية إلى ثلاث مباحث رئيسية : مبحث الوجود ، ومبحث المعرفة أو نظرية المعرفة ، ومبحث القيم . فالقيم إذن أحد المباحث الأساسية ، والتي اهتم بها كثير من الفلاسفة قديما وحديثا ، وهي من المفهومات الفلسفية التي كانت ومازالت إلى حد كبير محورا لخلافات أساسية بين المدارس والمذاهب الفلسفية المتعددة المختلفة . والقيم في مفهوم الفلاسفة تنقسم إلى ثلاثة أقسام كبرى : الحق ، والخير ، والجمال .

وتطور البحث في القيم الثلاث ، ليصبح ثلاث مباحث فرعية شبه مستقلة ؛ وهي فلسفة الأخلاق ، والمنطق ، وفلسفة الجمال . وهي جميعها تعد علوما معيارية ، تبحث في ما ينبغي أن يكون ، وليست علوما وضعية تقتصر دراستها على البحث فيما هو كائن . وتتفرع عن تلك القيم الثلاث السابقة معان متعددة ؛ منها العدل والسلام والحرية . (3)

إن أغلب القيم تظهر لنا ذات صلة برغبتنا من جهة ، ومنفصلة عنا من جهة أخرى . وعليه فإنه يمكننا أن نعرف القيمة مؤقتا بأنها خاصية شيء يعتبر قابلا للرغبة فيه . هذا ومهما يكن من أمر تعريفها فإنه يجب أن علينا أن نميزها عن كلمات لها علاقة بها ، وقد تستعمل في مكانها . ومن هذه الكلمات : الخير ، والمثل الأعلى ، والغاية ، والكمال ، والمعيار ، والمنفعة .

فالقِيمة تعني الإنسان كمطلق يتجاوزه ، ويصعب عليه رسم صورة مضبوطة له . ولها وجود يختلف الفلاسفة في بيان كنهه وماهيته . فالقيمة تبدو لنا مثالية ، وذات تجربة ، لأنها ليست شيئاً بآية حال ، وإن كانت الأشياء هي التي تحملها ، ولهذا نجد الشيء يكتسي قيماً مختلفة حسب المنظور الذي يكون له . والقيمة تجربة ؛ فوجودها لا يكون إلا بشخص ولشخص يجربها في فعل أصيل ، هو فعل التقدير ، ولكل نوع منها تقدير خاص به . (4)

ولذلك ، فالقيمة التي نريد تحقيقها تبدو لنا ، وكأنها كل شيء ، ولكننا إذا حققناها فقدت هالتها ، وصارت مجرد واقع يجب علينا أن ننظر إلى أبعد منه ، وأن نتجاوزه إلى أسمى منه . فتحرير العبيد الذي كان قيمة بارزة ، يراد تحقيقها بالكل الوسائل صار وقد تم تحقيقه واقعا ، يجب تجاوزه والبحث عما أسمى منه . وكذلك الاستقلال وتعميم التعليم وغيرها من القيم ، وذلك لأن القيمة دائما فوق ما هو واقع . ويتجلى لنا هذا في ما نسميه بحكم القيمة وحكم الوجود . (5)

### سمات ومواصفات القيمة الجمالية .. النظام . الاعتدال . الانسجام

إن "الجمال" مثل الحقيقة من المعاني الأولية ، التي لا تحتاج إلى تعريف لفهم المقصود منها . فالإحساس هو الذي يكشف لنا عنه ، ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنية ، التي ستولي علينا كل ما لنا شيء ، يسلب عقولنا بروعة صورته .

وهو أنواع يمتاز كل واحد منها عن الآخر بالوسيلة التي ندركه بها ؛ فهناك الجمال الجسدي الذي تدركه الحواس ، ويهتم به الفن مباشرة . وهناك الجمال العقلي ، الذي يقوم على علاقات تدرك انسجامها وظيفية "روحية" ما ، هي الفهم أو العقل . وهناك أخيرا الجمال الأخلاقي ، الذي يحققه الإنسان الذي هو إنسان حقا ، ونعني به الإنسان الذي تشكل القيم الروحية أفكاره ، وعواطفه وسلوكه . وهو جمال ندركه بالضمير ، ولا ندركه بالحواس أو العقل .

هذا هو الجمال ، مهما كان ، ليس موجودا خاصا قائما بذاته كالورقة التي أكتب عليها ، أو أنا ، أو أنت ، فهناك أشياء جميلة ونساء جميلة أو نساء جميلات ، ولكنه لا يوجد شيء هو الجميل المحض .

فالجمال خاصية للوجود ، وتظهر لنا هذه الخاصية عرضية فيه ، لأنها قد تكون في الوجود ، وقد لا تكون فيه إذا اعتبرناها من زاوية الفن . فالموجودات التي تحيط بنا ، فيها ما يتأثر حسنا بجماله ، وفيها ما ينفردنا بقبحه . ولا يمكننا أن نقول عن هذه الموجودات الأخيرة : " إنها جميلة " إلا إذا اعتبرنا الجمال خاصية جوهرية لها كموجودات بصفة عامة .

ويكون ذلك إذا اعتبرناها بعين الماورائي ، الذي يتجاوز مظاهر الوجود ، ويحاول الإمساك بأعماقه . وهذا هو الذي يقوم به الفلاسفة المدرسيون ، الذين يرون الجمال خاصية جوهرية للوجود ، أو حدا متعاليا يسمو على مقولاته كلها ، ونعثر عليه في كل واحدة منها . فهو روعة كل المتعاليات حالة كونها مجتمعة ، لأنه يمتزج بالحقيقة والخير ، فهو من مجال الوجود ، وهو مجال نستطيع أن نعرف فيه حقيقته في ذاته .

فإذا انتقلنا منه في طلبنا لتصوره إلى مجال المظاهر الذي يحدد ، وحده ، انفعالاتنا الفنية ، ونعرف فيه ما هو الجمال بالنسبة إلينا ، رأينا أنه يتجلى لنا من جانب لآخر . فالجمال يتميز بتأثيره على الحساسية الإنسانية ، ولكن من غير تحديد للجمال في ذاته ، أي لما يثير العاطفة الفنية فينا ، مما هو موجود في الأشخاص والأشياء ، أو بعبارة أخرى من غير تحديد لماهية الجمال الظاهرية .

إن الآراء كثيرة في هذا الموضوع . فأرسطو في حديثه عن المأساة ، يقيم الجمال على النظام المتحد مع العظمة . ويرى المتأثرون بالفيثاغورية ، أن الجمال يفسره النظام ، والتناسب ، والاعتدال ، والانسجام . وأما بعض المحدثين فإنهم يرون فيه تعبيرا حسيا عن الروحاني .

ويرجع هذا الاختلاف في تعريف الجمال ظاهراتيا إلى شتات الأشياء ، التي يمكن أن يثر على حاستنا الفنية . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذي يفتتنا ، فيما تتلقاه حواسنا فنرتاح له ونسعد به ، ولا نستطيع أن نقول عنه : " إنه هذا العنصر أو ذاك " ، لأن كل ما ذكره الفلاسفة قواما للجمال ، لا يكون قواما له بصفة مطلقة .

فالجمال ، إذن له وجود فيما يحيط بنا ، ونتأثر به فتبدو لنا الحياة فردوسا ، ولكنه لا يكسب معناه إلا حين نضفي عليه حياة تجعلنا نتواجد معه ، وتتخذة منطلقا لمقامات

تترأى لنا فيها اللانهاية وأبعادها. ويبدو أن هذا الجمال ليس في حاجة إلينا ليكون. ومع هذا، فإمكان شعورنا بجمال ما يراه غيرنا قبيحا، وبقبح ما يراه غيرنا جميلا، يتحتم علينا التساؤل عن أهمية دورنا في إثبات الجمال، وإثبات ضده.

إن القبح الذي تمتاز به بعض الأشياء، يؤثر علينا ويجعلنا ننفر منها، لأننا نتألم لما يبدو لنا فيها من نقصان فظيع. فهي أشياء نشعر بوجودنا يتناقض حالة اصطدامه بها. ومع هذا فإن النظرة الفاحصة، التي تتجاوز المظهر قد تجد في القبح جمالا، هو قوام الموجود مهما كان نوعه. فالجمال الذي ننسبه للأشياء مصدره فينا في مستوى ما. ويعبر الشاعر عن هذا أحسن تعبير حين يقول: "كن جميلا تر الوجود جميلا".

إنه كالقيم كلها. ويظهر لنا ذاتيا وموضوعيا حسب الزاوية التي ننظر منها إليه، ولكنه ومهما تكن كيفية ظهوره، حاضر يسلب نفوسنا ويمتلكها. فهي قيمة تتجلى للإنسان حالة كونه أمام العالم. (6)

قيمة "الجمالية" منوطة جوهريا، بوجهة النظر المعتمدة. فلو نظرنا من زاوية رؤية اجتماعية، لتبدى لنا الفن لعبة مجانية، وبضاعة مرفقة وتسلية سطحية. ولو نظرنا من زاوية جمالية جذرية لنزعنا إلى اعتباره الحقيقة الصلبة أو الوضعية الوحيدة. والأكيد أن الاجتماعية والتجميلية تجربتان تتساويان في استجاب الرفض.

فاجتماعية القرن العشرين تنظر إلى الفن بأكثر من عطف، ذلك أنها تدقيقا، لم تعد ترى فيه هذه اللعبة المجانية، هذا نشاط غير اللائق، والعقيم الذي كان يراه فيه القرن التاسع عشر غالبا. فقد بينت الدراسات الحديثة التشابه الصاعق بين الفن والصناعة، مفرقة بين "الشغل العملي" و"الشغل الفني"، اللذين قد نصادفهما في آن واحد، في الفن كما في الصناعة: فعندما يكتفي العامل "باتباع الآلة" دون رغبة ودون تقدير للنتائج، وبمقتضى تنفيذ مهني دقيق، يكون "الشغل عمليا"، كما أن الحركة "المحض عادية"، التي يقوم بها فنان معروف، تعتبر أيضا شغلا عمليا.

وهكذا ينبغي أن ننزل الفن والصناعة جنبا إلى جنب، في توزيع الشغل الاجتماعي: فإنهما لا يختلفان تبعا لصفة الطريقة اليدوية أو الآلية. ولكن الفن مبتكر

والصناعة منتجة ، والفن يعتبر إذن روح الصناعة ، إنه نوع من الصناعة الفائقة ، إن لم يكن أجود ما يمكن للصناعة أن تكون ، وفي اليونانية ، تطلق كلمة الفنون على الأشغال الشديدة ، كالفنون القتالية ، وفن الحدائق ، وفن الحدادة . جميعها تشكل نشاطات جمالية ونفعية في الوقت نفسه . (7)

إن الاختلاف في الإحساس بالمظاهر الجمالية للأشياء ، أي الاختلاف على الشعور الداخلي بالجمال وإدراكه ، وعلى مواصفاته الخارجية ، نجده يتراوح عند عموم الأفراد وعموم الجماعات ، من نقطة التفاوت الكلي إلى نقطة الالتقاء الكلي . فقد يلتقي اثنان أو أكثر على معيار متقارب في كفة الميزان للأعمال الفنية . وقد يختلف اثنان أو أكثر اختلافا كلياً لا التقاء فيه على جمالية عمل فني . وإن ما نجده من درجات التفاوت هذا ، بين أفراد الأمة الواحدة ، نلاحظه بلا إشكال بين أمة وأمة ، ومن عصر لآخر ، عند الأمة الواحدة أيضاً .

والواقع أن الفن عمل عقلائي ، لا يبدى رأياً دقيقاً وصحيحاً فيه وواعياً ، إلا المتمرسون بأعمال قطاعه إبداعاً ومشاركة . أما ما عداهم من فئة القطاع الآخر ، فلربما لا يجدون في تلك الأعمال تعبيراً صريحاً عنهم . إن أحكام تقدير الجمال في القطاع العقلائي تتقارب ، وذلك يعني أنها لا تتناقض تماماً حول الإحساس بعمل فني ما ، إنها تختلف فقط ، ولكن اختلافها يكون في الدرجة لا في النوعية . وهذا التفاوت والاختلاف طبيعي ، سببه تميز شخصية عن أخرى ، في تجاوبها مع مضامين الآثار وأشكالها ، بما يتداعى في جوها إزاء اثر ، من ذكريات وصور ومشاعر حميمة خاصة . وحتى عند الشخص الواحد تختلف درجة التدوق الجمالي ، من حالة نفسية إلى حالة أخرى .

وهنا يذكر الباحثون عوامل تذكي شعلة الإحساس الجمالي ، أو تخفف من درجة حدثها . فيذكرون مثلاً عامل الألفة أو التعود على مرأى الشيء أو سماعه ، ويذكرون في المقابل ، عامل الندرة والغرابة ، وما شاكل من عوامل الذكريات الحميمة الشخصية ،

وسواها من روابط النفس بالأشياء ، وهي أمور يحسن الالتفات إليها ، لما فيها من صدق التجربة وصواب الاختيار وواقعيته . (8)

إذن كيف يكون العمل الفني جميلا ؟ ، في إطار التصورات العامة ، فقد تم الاتفاق بين نقاد الفن على مجموعة من الصفات التي تميز العمل الفني وتعطيه صفة الجمال . ومن هذه المواصفات :

التناسب : فالتناسب هام وضروري ، ليس فقط في العمال الفنية مهما كان نوعها ، وإنما في كل الموجودات والكائنات . لذلك فإن تحديد معنى الجمال في البناء المشيد ، يجب أن يراعى في تصميم هذا البناء التناسب بين ضخامة شكله ، وضخامة أجزائه كالأعمدة والأبواب والنوافذ .. إلخ . التنوع : إن التنوع عامل له تأثيره في الذوق . فالعمل الفني إذا كان مماثلا باستمرار ، يشعر المتذوق معه بالملل والرتابة . إن اختلاف ألوان الأزهار ، وتنوع أنواع الأشجار ، وتعدد أشكال الفراشات ، كل ذلك يعمل على إيصال البهجة إلى النفوس .

التدرج : إن اعتماد التنوع في الفن يجب أن لا يكون عشوائيا وبدون تخطيط ، وإنما ينبغي أن يكون خاضعا لتخطيط معين ، أي أن يكون منظويا على سمة التدرج ، فلا تنتقل فجأة ودون مبرر من لون إلى لون آخر ، بل يجب أن يتم ذلك تدريجيا وشيئا فشيئا . إن هذا التدرج نجده في معظم الأعمال والمنشآت الفنية . إن التدرج ليس سمة مطلوبة في الرسم فقط ، وإنما في سائر أنواع الفنون .

البساطة : إن البساطة تعني إبعاد الأعمال الفنية عن التعقيد ، وإذا ما اعتمدت في العمل الفني ، يجب أن يكون اعتماده في محله ، حيث يستدعيها الجمال في الفن . إن اعتمادها خارج هذه الحدود ، يفرغها من أهميتها في إضفاء صفة الجمال على العمل الفني ، ويجعل منها ضربا من التسطيح ، فلا يعد القول بالبساطة صحيحا .

التعقيد : إن لب التعقيد في الفن شيء سيكولوجي ، فالإنسان الذي يبني حياته على الجهد والكد ، لا يشعر بالراحة إلا عندما ينتصر على الصعاب ويذل العقبات ، ففي هذه الحالة يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محبة . إن الرسام يشعر بلذة فائقة بعد

التعب، عندما يرى اللوحة وقد اكتملت. إن الأعمال الفنية التي ينطوي تركيب أشكالها على خطوط معقدة، توحى بالشعور بالحياة والحركة.

والحقيقة أنه يجب ألا نبالغ في التعقيد، فإذا ما تجاوز التعقيد الحد المشروع في الأعمال الفنية، انعكس ذلك سلباً على الأعمال الفنية. لأنه إذا ما انتقل التعقيد في الفن من مرحلة معاناة المشقة والصعاب إلى مرحلة الإسهام في الغموض، وهي المرحلة التي أدخلها قادة الحركة الرمزية في الفن، وقادة الفنون التكعيبية والسريالية، حيث يقع المرء في حيرة حيال تأويلها وتفسيرها. إن نزعة التعقيد في الفن اتجهت في أول الأمر نحو التطبيق الصناعي، فلقد وجد "سلفادور دالي" صعوبة في صنع أريكة على شكل شفتين مكسوتين بأحمر الشفاه.

الضخامة: إن الضخامة عامل له تأثيره على فكرة الجمال، فالشعور بالرهبة إزاء الجبال العالية، والقصور والمعابد والمحيطات، لا يلبث أن يتحول إلى إعجاب. المبالغة: من الواضح أن الضخامة تستتبع المبالغة في إظهار الشعور، إن بعضاً من فناني الرومان صوروا السيد المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه، لإبراز عظمة السيد المسيح - كذلك فإن بعض الفنانين يصورون الرجل بحجم يزيد عن حجم المرأة. (9)

هذه الصفات والمبادئ تسلط الضوء على مفهوم الجمال عند الإنسان، ولكنها لا تساعد في تحديد معنى الجمال تحديداً دقيقاً، ذلك لأن هذه الصفات وإن اجتمعت أحياناً في العمل الفني، إلا أن التذوق يختلف من إنسان لآخر، وذلك لاعتبارات التالية: اختلاف الأذواق عند الناس: إن اختلاف أذواق الناس يؤدي بالضرورة إلى تفاوت في تذوق الجمال. فالقدرة على الاستمتاع تتفاوت من شخص لآخر، والخبرات الماضية لا يمكن أن تكون واحدة عند الجميع. تنوع وتفاوت التربية الجمالية: تتفاوت التربية الجمالية من بيئة لأخرى، ومن مجتمع لآخر، وفي المجتمع نفسه بين وقت وآخر.

إن الاستمتاع بالعمل الفني ليس شيئاً نهائياً، فهو ينمو ويتطور، وعلى هذا فإن الاستعداد الفطري لتذوق الأعمال الفنية لا يكفي وحده، إذ لا بد من تغذيته والارتقاء به بكل الوسائل المتاحة، حتى نبلغ مراتب التذوق العليا. التباين في التركيز والانتباه: أن

بعض الناس قد يتمكنون من الاستمتاع بالجمال في وقت قصير عابر ، في حين أن البعض الآخر ، لا يتمكنون من ذلك ، إلا بعد تأمل هادئ ، خلال وقت طويل . (10)

### جمالية " القيمة " في الخطاب النقدي الفني الأدبي

من المعروف أن للنقد الفني اتجاهات مختلفة ، بنفس الاختلاف الذي نجده متوفرا في مذاهب الفلسفة ، حيث نشأت في ظلها الاتجاهات الجمالية . وكل اتجاه نقدي لا بد وأن يستند إلى طريقة معينة ، كما وأن تقييم الفن يتوقف على مستوى ذوق الناقد ، وعلى تفهمه لمعنى " القيمة الفنية " ، أو لما تعنيه كلمة " فني " بشكل عام ، فالنظريات الأساسية في الفن تتضمن في الوقت نفسه ، تلك المعايير التي تحكم الفن . وبالتالي فهي في ذاتها التي تشكل فلسفة النقد ، وغالبا ما تكون قضايا الجمال تتعلق بـ " القيم " ، التي تمثل الموضوع الرئيسي ، الذي تبحث فيه فلسفة النقد الفني . فـ " التذوق الفني " ، مثله مثل الإبداع الفني مشحون بالقيم ، لأن الفن والجمال يرتبطان بالاستمتاع الإنساني ، وتقديرنا لعمل فني يعد دعوة للآخرين ، لكي يستمتعوا مثلهما استمتعنا نحن . كما أن التقدير هو ذاته مرشد للسلوك ، الذي سيسلكه المتذوق في المستقبل . فقد يعمل على زيادة الشعور بالقيمة في تجربة جمالية معينة . ولولا التقدير والنقد لافتقد إدراكنا للقيمة الجمالية إلى العمق .

يستند الناقد عادة إلى معايير أو مبادئ تحدد اختصاص الفن ، وجوهر العملية الإبداعية . ولو أنه لا يمكن تشبيه المعيار الفني بأداة القياس المحددة للأشياء طولا وعرضا ، أو وزنا وحجما ، فليس للفن قواعد ذات صيغ أو فرضيات ، مثل تلك التي هي من خصائص العلم والتكنولوجيا . لأن مجال التجربة الجمالية هو الوجدان ، وليس المنطق والاستدلال .

من أجل أن يحيا المتذوق حياة الموضوع الفني ، لا بد له من أن يقبل على الموضوع بشروطه الخاصة ، فيتخلى عن أي تحد له ، ويدركه في شكله ككل ، ويحس بحقيقة التجربة متغلغلة ومتجسدة في جميع أرجاء العمل ، ويشعر بشكل مباشر بالعلاقات الشكلية ، وقد ارتبطت في حيوية ، وأشاعت الحياة في لتجربة . أما عندما يبدأ عمل التقدير ، فذلك يعني ضرورة البحث في عناصر العمل فرادى ، وكذلك في علاقاتها



بعضها ببعض ، عما يسهم في قيمته من بين عناصره ، ويوضح بنيته الشكلية ، ويصنع جماله الحسي أو يعمق الانفعال الذي يثيره ، حيث يتطلب عمل الناقد اتباع طريقة التحليل ، التي قد تتعارض مع الطريقة التي تسير عليها التجربة الجمالية أو الإدراك الجمالي . (11)

إن الأدب " قيمة " ، وهذه القيمة تتفاوت معاييرها ، فقد تكون قيمة جمالية بحتة ، كالإحساس بجمال الأزهار ، وكالاحساس الجمالي ، تشيعه رسالة أدبية بليغة داخل وجداننا ، بإيقاعاتها الموسيقية ، ووحداتها المتناسقة ذات الرجوع ، وتوازنها المتوائمة مع انفعالات الكاتب .

وتمثل " اللغة قيمة " ، فهي وسيلة الأديب للتعبير والخلق ، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوى منه كائنا ذا ملامح وسمات ، كائنا ذا نبض وحركة وحياة ، كائنا خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائنا من صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب ، قادرة على أن تحمل صوراً نابضة حية . ذلك هو معنى الخلق الأدبي ، إنه سيطرة الأديب على اللغة ، بما يضيفه عليها من ذاته وروحه .

وتلك نظرة تقوي صلتنا بالجمال والفن ، على أساس أن فكرة الجمال يجب أن تكون مبرأة من كل قيد من القيود . وقد انتحى نقاد " الفن للفن " هذا المنحى ، وتحرى أتباعهم من بعدهم هذه الفكرة ، واشتروا ألا تختلط بوصف الشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو المزمل ، والحزن أو البهجة ، ورأوا أن هدفها ينبغي أن يكون تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال . (12)

لقد ذهب أنصار " الفن للفن " إلى القول أنه من الخطأ أن يحكم على الفن بمقاييس تعد خارجة عن طبيعته الفنية الخاصة ، وأن قيمة الفن قيمة فريدة لا مثيل لها ، معزولة عن القيم الأخرى . وهو رأي يعتمد إلى حد كبير على التمييز بين الشكل والمحتوى ، أو بين الموضوع وطريقة التناول . ويستند أساساً إلى الاعتقاد بوجود مثل الخير توجد في ذاتها ، وتقوم بكيانها وتعلو على الحواس ، وأنها قيمة غائبة خالدة .

وجاء هذا التوجه كرد فعل على المغالاة في تحكيم النظرة الأخلاقية ، وكذا سيادة النزعة العلمية . فمنذ بداية البحث العلمي في نظريات الجمال ، أصر نقاد الجمال على وجود التجربة الجمالية وجودا خاصا مستقلا كاملا ، تمكن دراسته منعزلا عن التجارب الأخرى . فالنزعة العلمية اتجهت نحو دراسة كل ظاهرة على حدة ، وبلغ الأمر بعلماء الجمال إلى اعتبار أن النشوة التي تنجم من الإنتاجات الفنية تختلف وتنفصل تماما عن النشوات الأخرى . (13)

تقرر النظرية الشكلية في العمل الفني ، أن للفن " قيمة " واحدة ، هي قيمة الكمال الملائم للعمل الفني ذاته . غير أن لكل فن أدواته ، وأداة الأدب هي " اللغة " ، واللغة تمثل أشياء وأشخاصا وأعمالا وعواطف وصلات بنيوية بينها كلها . وهناك قيم ثلاث تتحكم في النظرية الشكلية للعمل الأدبي : التكامل ، التناغم ، التألق ، الإشعاع .

التكامل : ربما كان المطلب الشامل ، هو أن على العمل أن يكون كلا ، لا شريحة ولا قطعة ، لا مجموعة ولا كومة . أثير هذا المبدأ خلال التاريخ الأدبي كله ؛ منذ أرسطو إلى نظريات " الشكل العضوي " في النقد الحديث . فأرسطو يرى أن للفعل التام بداية ووسطا ونهاية ، وأنه من حجم يمكن استيعابه خلال عملية إدراكية واحدة . ويرى الرومانتيكيون من النقاد الألمان : أن الاستعارات العديدة التي تقدم القصيدة ، وكأنها شيء يتنامى إلى أقصى حدود شكله الذاتي . غير أن علينا ألا نفكر بهذا التكامل في الحدود البنيوية الأرسطية الخالصة . فقد كون العمل الأدبي كلا بفضل وحدة الموضوع أو الحالة النفسية - وهذا النوع النموذجي للوحدة في الأعمال الرومانتيكية والرمزية - كما أن مثل هذه الأعمال قد تتبدى عن عقدة خفية ، وإن كانت وحدتها لا تعتمد أول ما تعتمد على مثل هذه العقدة . وفي مثل هذه الحالات ينزلق " التكامل " انزلاقا بطيئا نحو " التناغم " .

التناغم : هو المطالبة بالتناسك والتناسب ، وهو مطلب يكون فيه العمل في ذاته السبب في أنه على هذه الشاكلة وليس على تلك . وقد يتضمن التناسب بمعناه الكلي ، بمعنى أن التطوير الهام أن يهيا تهيئة كافية ، وأن ما يهيا ينبغي أن يطور تطورا كافيا حين يظهر . كما يتطلب التناسب بالمعنى الكيفي الدرجة الصحيحة من التشديد على أقسام

متعددة ، تتطابق مع الصلات اللونية في اللوحة ، أو الأنغام الموسيقية في القصيدة .  
التناغم عامة يتضمن إعادة فعالة للتوافق بين العناصر المتنوعة ، وليس تماثلاً سلبياً .

التألق : هو مطالبة الأدب ، باعتباره متميزاً عن الأشكال الأخرى للاتصال اللفظي ، بأن يرضي ويضيء بواسطة سطحه اللفظي ، أو بواسطة نسيجه . وهنا نجد أنفسنا ونحن نتحدث بالمجاز ، غير أننا في النقد لا نستطيع أن نتحدث بدون مجاز ، فنحن نعني بالإشعاع ، كل ما يسميه الذين يتعاملون " بالشعر الصرف " " سحراً " ؛ أي كل ما يضع في الترجمة ويفقد رواء وماءه ، كل ما هو متشكل في التنظيم الجمالي للسطح اللغوي ، كل ما يقع وراء الاستخدام النفعي أو التعبيري للكلمات . إن كل شيء تسعى النظرية الشكلية إلى قوله عن الأدب ، يمكن أن يقع تحت هذه العناصر الثلاثة . (14)

أحكام " القيمة " في الأدب ليست مطلقة ونهائية ، بل متدرجة ومقارنة . فليس بالمستطاع وجود مقياس مطلق " للفصاحة المؤثرة ، أو سلطة الخلق ، أو للانسجام الشكلي " . وعلى الناقد أن يفهم طبيعة المشروع قيد البحث ويقدر صعوبته ، وعليه أن يعرف الذرى التي توصل إليها ، والمقياس الممكن قبوله بشكل طبيعي لهذا الإنجاز .

على الناقد أن يعرف قبل شيء ماذا يقارن ، وبأي شيء يقارنه . ولكي يقدم الناقد أحكاماً مقارنة صحيحة ، عليه أن يعرف الأدب كله بشكل مثالي . من الواضح أن هذا مستحيل ، ولكن الممكن والضروري معاً أن معرفة الناقد ، وإن كانت ناقصة ، يجب أن تتوسع لتشمل كامل حلقة الأدب . فليس من الممكن أن تضع أحكاماً أدبية لمجرد أنك وقفت نفسك كلياً على قصص " هنري جيمس " ، أو على شعر " ت.س. إليوت " . ليس الحكم الأدبي نسقاً استنتاجياً من جذر واحد . فالأدب يصنع ارتباطاته بالحياة عند نقاط متعددة ، وبواسطة وسائل مختلفة . يتلو ذلك أن أحكام القيمة التي تحوز أكبر القبول بصورة عامة ، والتي هي أقرب إلى ما تكون إلى التأكد ، هي أحكام مقارنة ضمن نوع منفرد . (15)

تدخل القيم التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق والتقييم هذه ، فإذا كانت القيم العليا التي ينظر إليها من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية ، فإنه سيركز أكثر على خصائص الشكل . وجهة النظر هذه ، أي " الشكلية " ،

حاولت التمييز بين البعدين الفني والجمالي .كان هدفها تحرير العمل الفني من تعلقه بمؤلفه فقط .فالأعمال الفنية في رأي هؤلاء ، ينظر إليها باعتبارها مستقلة ، أو كونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنياتها وعلاقاتها الداخلية ، وهي مقطوعة الصلة تماما بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها .وقد برز هذا التوجه خاصة عند النقاد الجدد في إنجلترا والولايات المتحدة أمثال : ريتشاردز ، وأرشيبالد ماكليش ، وكلينث بروكس ، ووليام امبسون وغيرهم .هؤلاء الذين بدأوا ينظرون إلى القصائد على أنها نتاجات في ذاتها، مع وجود خصائص بنائية مميزة لها ، مثل التوترات والمفارقات ومسارات النمو والتطور وأنماط الغموض ، وغير ذلك من الخصائص .لقد وجهوا اهتمامهم نحو القراءة القريبة ، أي قراءة النص من داخله وليس من خارجه .

ويمكن مقارنة هذه الاهتمامات باهتمامات سابقة ، واهتمامات لاحقة أيضا ، سابقة لدى الشكلانيين الروس ، ولاحقة لدى مدرسة البنيوية ، خاصة في صورتها الكلاسيكية ، كما بدأت في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين .(16)

لقد اهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته قيمة فنية، كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية ، أي دراسة الأدبي كقيمة بعد تفرغه من محتواه ، فأصبح موضوع هذه الدراسات ، هو صورة العلاقات الأدبية .ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر ، حيث يختلف مضمون من نوع لآخر مع ثبات صورة العلاقة . وإلى جانب مساهمة الشكلية في بناء أسس الدراسات الأدبية في فرنسا ، نجد صداها في الدراسات الأدبية في ألمانيا ، كما نجد صداها في الدراسات الأدبية في إنجلترا ، حيث استعان بها كبار الباحثين ، الذين أخذوا بفكرة استقلال البنية الأدبية ، التي تمت وذاعت عند البنائيين بوجه خاص وعند الشكلانيين بوجه عام .

جملة القول أن الشكلية تعتبر في أساسها " قيمة " علمية ، تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص ، الذي هو علم تجريدي ، كما أنه علم تفسيري ، يقوم بهما الباحث الشكلي عند دراسته لصور العلاقات الأدبية .فهو تغالي في البحث عن القيمة الشكلية ، وتقطع

صلة الأثر بالمجتمع والتاريخ. وهي تعتمد في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة ،  
والمنهج التجريبي الحديث . (17)

ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب وأن الأدبية قيمة في حد ذاتها ، أن ينبهوا الأذهان إلى شيئين : أولا هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية ، والذي كان يرى أن الصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها . وثانيا تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ، ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه الأثر من قدرات فنية ومواهب ، إن الشعر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية ، لا الشاعر نفسه ولا حياته ، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث . ومن أجل هذا الهدف الأخير ، الذي نادى به أصحاب قيمة الموضوعية في الأدب ، جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية كقيمة وعلى توجهات الرومانسية .

إنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني ، وخوفه من أن تتحول هذه القيمة من مكانها ، فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية . وينظر الناقد في قدرة الأديب على إطلاق مشاعره والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه ، وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء على هامش النقد . (18)

ونخلص مما سبق إلى جملة من الحقائق عن طبيعة " القيمة الجمالية " في الإبداع الأدبي والفني ، ويحسن بنا أن نجملها في النقاط التالية :

أولا : إن كل عمل فني شعرا كان أم نثرا ، لا بد أن ينطوي على حقائق ، وأن هذه الحقائق ليست قيمة في حد ذاتها ، كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة ، حتى تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكري مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني ، ويرتبط بعضها البعض الآخر ، كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتصقا بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هي " القيمة الأولية " للخطاب الأدبي ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة ، واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . إنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته ، فهي ليست هنا وسيلة للتخاطب وعملة شائعة متداولة ، وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة ، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود ، عن طريق عمل فني متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى خارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول " ستيفن سبندر " ليس فقط مجرد تصوير لحظة من أحرار وجنات الحببيين ، أو رؤية جمال الزهرة ، أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها ، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه . (19)

رابعا : يتركز قيمة الخلق الأدبي والابتكار الفني ، في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته ، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها ، وما توحى به من ارتباطات وقرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الأدباء في رواياتهم وقصصهم ومسرحياتهم وقصائدهم موضوعات واحدة ؛ ومع ذلك فإن " القيمة الفنية والجمالية " متحققة عند هؤلاء جميعا . كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته ، إنما تتلمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة ، التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على توفير " قيمة الخلق " . وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك ، من عناصر العمل الفني قيمة ووحدة متكاملة وعملا فنيا .

### إلماعات وبوادر تشكل النقد الجمالي .. في الخطاب العربي الحديث

بدأ النقد العربي الحديث يتشكل في أحضان الليبرالية أو شبه الليبرالية ، التي سرعان ما أعلنت قصورها وتراجعت مفاهيمها ، كما تحولت الليبرالية اللبنانية عن مسارها في مرحلة لاحقة ، لعل مرد هذا الانقطاع في مسار الحداثة العربية إلى أزمة البرجوازية ، أو الليبرالية العربية ، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر والبرجوازية الليبرالية ،

تحاول في نهضتها الفكرية التمثل بفكر البرجوازية الغربية ، واستمرت المحاولة قرابة قرن، مرت بتجارب شتى ، نجدها في أعمال أولئك المفكرين النهضويين ، ممن اعتقدوا أن البرجوازية الليبرالية بإمكانها، أن تلعب الدور التاريخي نفسه الذي قامت به البرجوازية الغربية، فكان لهم دور كبير في نقل الفكر الحديث ، وأدواته النقدية إلى الفكر العربي.(20)

ليس التأريخ لبداءيات التفاعل العربي مع النقد الغربي في وجهه الأنجلوأمريكي ، سوى تأريخ لبداءيات التفاعل مع الثقافة الغربية . فالنقد جزء من الثقافة العربية التي أنتجته ، والتي يصعب تصور مرحلتها الإحيائية دون المؤثرات الغربية ، وكان من الطبيعي أن يتلقى دارسو الأدب تأثيرات غربية كثيرة أدت إلى الانعطاف بالتناول النقدي، فكروا وتذوقوا وتحليلوا في تطلعات جديدة . تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل ، يشغله الحنين إلى الموروث ، وما يتضمنه من المحافظة على الهوية حيناً ، وتغريه الحداثة الغربية حيناً آخر .

امتد الاهتمام الإحيائي إلى الدراسات الأدبية منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين ، فظهرت كتابات يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس بعضها الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي . ومن تلك : فلسفة البلاغة لجبر ضومط ، ومقالات يعقوب صروف في المقتطف مثل " شذور الإبريز في نوايغ العرب والإنجليز " ، و " أبو العلاء وجون ملتون الإنجليزي " ، وكتاب الشدياق " الساق على الساق " . وقد جاءت تلك الكتب والمقالات تحمل بعض السمات ؛ كتجديد العلاقة بالتراث في ضوء العصر ، ومظهرها من مظاهر طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث ، سعت لفتح آفاق المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي في وجهه الأنجلوساكسوني . تمهد الطريق في السياق الإحيائي ولقاء العرب بالغرب ، لتطور آخر في غاية الأهمية ، ضمن التفاعل بين العرب والثقافة الأنجلوساكسونية بوجه عام ، والأنجلو أمريكية بوجه خاص .

فبعد تلك الاجتهادات من غير المختصين في العشرينات والثلاثينات ، التي تتمثل في جهود ميخائيل نعيمة ، والعقاد ، والمازني ، وشكري . جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية، نتيجة طبيعية لانتشار أثر المؤسسات

الجامعية ، ممثلة في الجامعة الأمريكية في بيروت والقاهرة، وانتشار التعليم الأنجلوساكسوني في بعض الجامعات العربية ، وعودة البعثات الطلابية من الجامعات الأمريكية ، وظهور دور النشر والترجمة ، والصحافة المتخصصة . وكان ذلك بمثابة الإعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحدائية . مرحلة يمكن اعتبارها مرحلة البدايات الأولى لحضور النقد الجديد الأنجلوساكسوني في النقد العربي الحديث على شكل مترجمات .

ويبدو حضور الحداثة في النقد العربي الحديث ، " قد بدأ مع مطلع الخمسينات في مجموعة من المرجعيات ، أغلبها قراءات في كتب غربية شائعة ، ضمت خلاصات كتب . تتجه هذه الكتب نحو التعريف بمهاد النقد الجديد " . (21)

وتزايد الاهتمام بالترجمة عن النقد الجديد في الستينات، فترجمت لطيفة الزيات كتاب إليوت "مقالات في النقد الأدبي" . وترجم محمود السمره في كتابه " مقالات في النقد الأدبي " مقال إليوت "الشعر والدراما" . وترجم فائق متى مختارات من النقد لإليوت في كتابه عن إليوت، وفي كتابه "مذاهب النقد في إنجلترا" . وترجم محمد يوسف نجم بمراجعة إحسان عباس كتاب "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" للناقد دافيد ديتشس ، يتعرض فيه صاحبه إلى بعض نظريات إليوت النقدية . وترجم محمود محمود كتاب " الأدب الأمريكي " تحرير روبرت سيلر ، فيه مقالة نقدية لإليوت عن " الشعر واللغة "، ومقالة أخرى عن " الشعراء الميتافيزيقيين " . وترجم إحسان عباس ومحمد يوسف نجم كتاب ستانلي هايمن في جزئين " النقد الأدبي ومدارسه الحديثة "، وترجم إحسان عباس كتاب ف. ماثيسن " إليوت الشاعر الناقد " . وترجم مصطفى بدوي كتاب ريتشاردز " مبادئ النقد الأدبي "، كما ترجم كتاب ستيفن سبندر "الحياة والشاعر" .

ويشير الكتابان إلى الحداثة . وترجم أساتذة من المختصين بإشراف جبرا كتاب "ثلاثة قرون من الأدب الأمريكي" فيه لمحات إلى إليوت الناقد، بالإضافة إلى مترجمات أخرى عن النقد الجديد . وترجم فؤاد زكرياء كتاب جيروم سولينتزر "النقد الفني :دراسة جمالية وفلسفية" . وترجم محمد إبراهيم الشوش كتاب اليزابيث درو " الشعر كيف نهجمه



وتنذوقه ". وترجم عبد الواحد لؤلؤة "موسوعة المصطلح النقدي" لمجموعة من النقاد الجدد ، وهي مترجمات تتناول من قريب أو من بعيد نصوصا نقدية لإليوت .

وتوالت ترجمات مهمة عن النقد الجديد في السبعينات ، وتعد من مصادره الرئيسية ، كان لها التأثير البالغ في المشهد العربي النقدي . بل أكثر من هذا أصبحت من المصادر المقررة في كليات الآداب واللغة العربية ، أبرزها السلسلة النقدية التي أصدرها "المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية " في سوريا ، التي ضمت " نظرية الأدب " لرونيه ويلك ، واوستن وارن ، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب ، وظهرت "مقالة في النقد" تأليف غراهام هاو، وكتاب النقد الأدبي تاريخ موجز تأليف كلينث بروكس وويمزات في أربع مجلدات ، ترجمة محي الدين صبحي وحسام الخطيب . (22)

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب هذه المترجمات عن النقد الجديد ، تناوبت في إخراجها ثلاث مؤسسات : مؤسسة فرانكلين للترجمة ، والأنجلومصرية ، والمجلس الأعلى للآداب سوريا . أما الترجمات الأخيرة عن النقد الجديد ، فقد تولى القيام بها المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون الكويت ، في سلسلة "عالم المعرفة " ، وأبرز هذه لمرجعيات النقدية : مفاهيم نقدية لرونيه ويلك ، ترجمة محمد عصفور .

أما المؤسسة الأخرى ، التي احتضنت النقد الجديد الأنجلوأمريكي ، بتطوراتهِ وتفرعاتهِ وإنجازاته ، فهي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ، ويكاد يتحكم فيها ناقد "أوحد" في آخر ما وصل إليه النقد الجديد ، بالمتابعة والترجمة هو " جبرا إبراهيم جبرا " ؛ ففي النقد الجديد ترجم : "الأديب وصناعته " لعشرة نقاد أمريكيين، و"قلعة اكسل" لادموند ولسون، وفي النقد الجمالي ترجم " آفاق النقد لمؤلفه " الكسندر إليوت ، وفي النقد التطبيقي "ديلان توماس" لأربعة عشرة ناقدا، وغيرها من المترجمات، التي تزيد عن عشرين ترجمه ، جلها عن أعلام النقد الأنجلوساكسوني ، ناهيك عن ترجمات شكسبير .

ومع بداية الثمانينات بدأ يتسرب المنهج الأمريكي المقارن ، عبر مترجمات لبعض المرجعيات والكتب الأمريكية مثل : نظرية الأدب ، وقضايا نقدية ، ومقال أزمة الأدب

المقارن لرونيه ويليك ، وكذا ترجمة كتاب " انكسارات : مقالات في الأدب المقارن " لهاري ليفين ، وترجمة نص : نقد المقارنة لفشير ، ونصا : " الأدب المقارن : تعرفه ووظيفته " ، و " نحو بلورة المفاهيم " لهنري ريباك . وقد رسخت المنهج الأمريكي المقارن جهود " ايهاب حسن " الأديب الناقد المصري المهاجر إلى أمريكا وكتابات في الأدب المقارن باللغة الإنجليزية ، والمترجم بعضها إلى اللغة العربية . كما يمكن أن ندخل هنا جهود " ادوارد سعيد " ، وترجمة كتاباته إلى اللغة العربية في صميم المنهج الأمريكي المقارن . (23)

و لعبت الجمعيات والرابطات المهتمة بالأدب المقارن في الوطن العربي ، من خلال منشوراتها وسجلات أعمالها دورا كبيرا في التعريف بالمنهج الأمريكي المقارن مثل : مثل الرابطة العربية للأدب المقارن ، التي عقدت مؤتمرها الأول في جامعة عنابة الجزائر عام 1983 . والجمعية المصرية للأدب المقارن - التي تأسست عام 1985 - والتي تضم نخبة من الأسماء ، كثير منها ينحى مقارنيا أمريكيا .

واهتمت بعض المجلات العربية بالمنهج الأمريكي المقارن ، ونشر دراسات مقارنة ، وترجمة نصوص أمريكية مثل : الآداب الأجنبية السورية ، ومجلة المعرفة ، ومجلة الثقافة الأجنبية العراقية ، والفكر العالمي والعرب ، والكرمل الفلسطينية ، ومواقف اللبنانية ، والفكر المعاصر الكويتية ، ومجلة فصول . وما تنشره مجلة " الف " للبلاغة المقارنة ، التي تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي والمقارن عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وتعتبر مجلة " أدبيات " التي تصدر في الولايات المتحدة ، ومجلة الدراسات العربية ، التي تصدر بلندن . ومجلة " الأدب العربي " الصادرة بلندن ، من أهم المجلات التي تروج للمنهج المقارن الأمريكي . يساهم في تحريرها عرب ومستعربون ونقاد من مختلف الأقطار العربية ، ومن إنجلترا والولايات المتحدة . وتضم هيئة تحريرها كلا من : مصطفى بدوي ، ونقاد من جامعة اكسفورد ، وكوليبيا ، وكاليفورنيا ، وبركلي . وقد ساهم في أعدادها الأولى من العرب ، كل من حسام الخطيب ، وكمال أبوديب ، وصفاء خلوصي ، وغيرهم من ذوي التوجه الأنجلوأمريكي . (24) .

وهكذا تسرب النقد الجديد المقارن ، إلى النقد العربي عن طريق ترجمة أهم مرجعيات النقد الأمريكي . عبر المؤسسات التي ألمعنا إليها وعبر المجالات المختصة والهيئات المهتمة بالأدب المقارن في الوطن العربي من روابط وجمعيات وأقسام في الجامعات . كما تعرف العرب على النقد الجديد في مقرراتهم الدراسية الجامعية، وعن طريق البعثات التعليمية وخريجيه ، الذين أموا جامعتي : " هارفارد " ، و " كمبردج " ، ليتلمذوا على تلامذة إليوت، وعلى مدرسة النقد الجديد ، التي سيطرت أكثر من نصف قرن ؛ ثم عاد هؤلاء المبعوثون إلى الوطن العربي ، لينشروا بقوة في الأوساط المثقفة والجامعية ما تعلموه هناك . وعلى العموم فقد كان الناقد العربي المعاصر على اتصال وثيق بالنقد الأنجلوأمريكي اتصالا ، أوجدته عوامل تاريخية وثقافية وفكرية مهدت لحضور الحداثة في النقد العربي .

تميزت نهضة النقد العربي الجديد ، التي شهدتها الأربعينات بإعادة المحاولة القديمة ، والاستعداد لولادة ثانية ، ولادة فكر جديد موضوعي ، تصادف في انطلاقة مع بلوغ " النقد الجديد الأنجلوساكسوني " أوج عظمته في الأربعينات ، وكان لزاما على النقد العربي الحديث ، الذي ولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية ، أن يراجع أدواته ومسيرته ، ويتخلص من النقد الرومانسي الإنجليزي ، الذي عرف عند اللبنانيين وعند مدرستي الديوان وأبولو في مصر . ومن هنا يستطيع أن يؤسس البداية الجديدة ، والتحرر من عقدة " النموذج التراث " ، ومن وجدانية الرومانسية، ومن حتميات النقد الاجتماعي والتاريخي، والانطلاق من " النص وإلى النص " ، أي الانطلاق من داخل النص بمعزل عن عوامله الخارجية ، وبذلك تتأسس الكتابة النقدية الجديدة ، بوصفها شهادة ورؤيا جديدة . (25)

### **فلسفة البلاغة الجديدة .. وبلاغة " قيمة التواصل الإنساني " في النقد الجمالي العربي المعاصر**

لعل البحث في تصورات أ ، أ ، ريتشاردز في كتاب " فلسفة البلاغة " ، سيلمس مدى شساعتها وتعددتها ؛ ففكر ريتشاردز يتميز بالثورة على البلاغة القديمة ، وبالإحاطة بمسائل سوء الفهم والاستعمال والتوصيل ، وبآراء خاصة عن الاستعارة : تلك الصيغة

البلاغية واللغوية الفريدة من نوعها ، التي اكتسبت على مدى تاريخ البلاغتين العربية والغربية قيمة وجلالا . وعليه ، فما هي المرتكزات الأساسية لفكر ريتشارد وتصوره ، وما هي آثارها في تطور جمالية البلاغة الجديدة في النقد الجمالي العربي المعاصر ؟

يستدعي الحديث عن " المعنى " عند ريتشاردز حوارا ووقفات عدة بين مختلف التصورات القديمة والحديثة ، العربية والغربية منها ، نظرا إلى ما يطرحه من آراء وتصورات تطبعها الجرأة والرغبة في التجديد ، والانفتاح على القضايا التي لها صلة بالحياة وفق سياقاتها واختلاف مواقفها . وقد سبق لريتشارد أن تطرق في عديد من المناسبات إلى إشكالات المعنى وقضاياها ؛ خصوصا من خلال كتابه " معنى المعنى " المنشور بالاشتراك مع زميله " س ، ك ، أوغدن . ثم في كتابه " منشئوس والعقل ، تجارب في تعدد المعنى " . وتتخذ الحديث عن المعنى عند ريتشارد في كتابه " فلسفة البلاغة " صيغة خاصة ؛ تضعه في منطقة جدل وحوار بين مختلف الثقافات والمدارس القديمة والحديثة ، بيد أن هذا الناقد يتميز بموقف يساير ؛ ما قامت به مدرسة النقد الجديد من مبادئ وأفكار . (26)

من بين الافتراضات التي يسعى ريتشارد إلى دحضها وانتقادها في كتابه " فلسفة البلاغة " ؛ تلك التي يطلق عليها عبارة " خرافة المعنى الخاص " ، حيث يقضي هذا الاعتقاد بوجود معنى وحيد وخاص كل كلمة مستقلة عن سياقاتها . وقد دعم هذا الافتراض الخاطئ مجموعة من النظريات ، يسمي بعضها بـ " مذهب الاستعمال " ؛ إضافة إلى الكتب المدرسية والتعليمية القديمة التي تحصر الخطاب في أبواب يطبعها الحس الديدانكي الضيق ؛ أكثر مما يطبعها حس التواصل والاستعمال . وقد رفض ريتشارد هذه الفكرة ، كما رفض جل ما تنطوي عليه من تبويات وقوانين تتحكم في الاستعمال ، وتوجه مختلف أنماط الخطاب وسياقاته . لذلك تعد " خرافة المعنى الخاص " السبب الرئيسي في سوء الفهم . فإقرارها بثبات المعنى ما هو إلا افتراض يفتقر إلى التفسير والشرح ، وهي إذ تقول بذلك تعتقد أيضا باستقرار سياق الكلمات والعبارات . (27)

يرفض ريتشارد حصر الكلمات في إطار معنى وحيد ومقنن ، ويدعو في مقابل ذلك إلى فتح مجال تعدد المعاني واختلافاتها ، وربطها بسياقاتها واستعمالها المتعددة . كما

يدعو إلى التعامل مع المعنى كأنه نبات ينمو ، وليس وعاء مملوء أو كتلة من الطين أخذت شكلها وانتهت . فالمعاني تستدعي الحركة والنشاط وليس الجمود والثبات ، ومن ثم فهي تتفاعل في ما بينها وتقتضي أنماطا من التداخل والتشابك ، تخص جل الأفكار المتجاورة والمعاني الغائبة وجوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة الواحدة . وتبعاً لذلك ، نستطيع أن نستخلص أن التغيير في المعنى سمة من سمات اللغة ، أما الثبات فما هو إلا خرافة يجب محوها وتجاوزها . لكن تغيير المعنى أو حيوته عند ريتشاردز له حدوده ؛ فنظريته ترى أنه ليس من الضروري أن تضم الفقرة أو الكلمة معنى واحداً ، بل يمكن أن تحتوي معنيين قد يكونا متناقضين ، وهذا لا يدل على اشتغال الكلمة أو العبارة على المعاني الكثيرة ، حتى يصبح الأمر اختلاطاً وتداخلاً وفوضى في تناول المعاني . (28)

هكذا نلاحظ أن موقف ريتشاردز يميلنا إلى إشكالات تصب في صلب التراث العربي القديم ، كما تصب في صلب الحداثة الغربية والعربية ، التي ما فتئت تستفيد من أفكاره . ومن الطريف أن نشير إلى أن أفكار ريتشاردز حول تعدد المعاني ، قد استمرت حية إلى عصرنا هذا ، كما أنها كانت المهاد لعدد من التصورات والمدارس النقدية الحديثة . لذلك تظل نظريته حول تعدد المعنى ، تمثل طفرة جديدة وعتبة استطاعت من خلالها البلاغة أن تتخطى الطريق المسدود ، الذي وصلت إليه من قبل مدرسة النقد الجديد .

يعتقد ريتشاردز بوجود تفاعل مستمر بين اللغة والفكر ، فلا لغة من دون فكر ، ولا فكر من دون لغة . وقد انتقد في هذا الصدد تصور باركلي حول فصل الأفكار عن الكلمات المعبر عنها . ونرى ريتشاردز يحاول الجمع بين الأفكار والكلمات باستمرار ، ويرى أيضاً أن المشكلتين متداخلتان ( اللغة والفكر ) ، ولا يمكن مناقشة إحداهما مناقشة مثمرة من دون استحضار الأخرى . وهو إذ ينتقد فكرة باركلي ، ينتقد أيضاً الثنائيات المقدمة تحت اسم الترابطية ؛ أملاً في توضيح الطريقة التي تعمل بها اللغة والفكر . كما ينتقد ضمناً مذهب ومنهج السلوكيين ، الذين يؤكدون أن " الفكر كلام ينقصه الصوت " . (29)

هكذا نرى أن الفصل بين اللغة والفكر ، أو الفصل بين اللفظ والمعنى إنما هو عملية تقود في النهاية إلى مجموعة من النتائج المنطقية ، والحدود المعيارية التي تبعد

الوظيفة الجمالية للكلمات . فقد استطاعت الفكرة السائدة " اللغة كسوة الفكر " ، أن تؤثر في تصوراتنا للغة عبر سنوات عديدة . وكان من بين نتائج هذا الانفصال اعتبار التصوير نوعا من الزخارف أو التزيينات اللغوية ، وليست وسيلة إنسانية وغاية تصبو إلى توصيل المعاني بمختلف سياقاتها ومشاعرها . لقد رفض ريتشاردز ذلك في بلاغته الجديدة ، كما رفضته أيضا مجموعة من الباحثين والكتاب ، الذين تحاشوا معاملة التصوير ؛ بوصفه نوعا من الزر كشة أو الزخرف من قبيل : نورمان فريدمان ، ورينيه ويليك ، وأستن وارين ، وغيرهم ممن أسهموا في تطوير النقد الجديد ، وكذا في تأصيل إشكالات الصورة الشعرية في بدايات القرن العشرين .

يتحدث ريتشاردز عن السياق في مواضع كثيرة من كتابه " فلسفة البلاغة " ، ويعده إحدى الدعامات الأساسية في بناء نظريته البلاغية . ويعني السياق الأدبي عند ريتشاردز طريقه ، تتابع الكلمات وفق نظام معين يتضح من خلاله المعنى المقصود من الكتابة أو القول ، حيث أن الكلمات التي تسبق لفظة ما والكلمات التي تليها تحدد طريقة تفسيرها . نستشرف رغبة ريتشاردز في توسيع دلالات السياق ، لكي يجعله منفثا على جميع الأحداث المتزامنة ، وعلى كل المعاني الحاضرة والغائبة التي يمكن أن تشكل لحظة بعينها . فالكلمة الواحدة لا تنطوي على معنى محدد وثابت ، كما تذهب إلى ذلك عديد من المذاهب التي انتقدتها ريتشاردز ، ولكنها تحيل إلى معان كثيرة وإلى عواطف ومشاعر وانفعالات قد تحيط باللفظة الواحدة ، مما يحيل إلى تنافس واسع النطاق بين أنماط سياقية مختلفة ومتعددة ، تمد الجملة أو القول الواحد بالمعنى المراد . وتبعا لذلك ترى النظرية السياقية في المعنى ضرورة توقع الغموض في احاديثنا ونصوصنا . لكون الكلمة الواحدة تنافس فيها أنماط سياقية مختلفة ، تمد الجملة أو القول الواحد بالمعنى . (30)

وإذا كان توقع الغموض يعتبر من مميزات البلاغة الجديدة ؛ ف " الاختزال " يعد ميزة أخرى من مميزاتها . ومن هذا المنطلق ترى النظرية السياقية في المعنى ، أن اللفظة الواحدة لها قوة اختزال معان كثيرة ، وقفزات يمكن الاستغناء عن تكرارها . الاختزال إذن سمة من سمات السياق عند ريتشاردز ، وهو اختزال يبقى على ما هو ضروري ومهم في عمليتي الخطاب والتواصل ، ويتجنب تكرار عديد من المعاني التي تحدد وتجمع في لفظة واحدة بديلة ، تكون لها القوة في تمثيل الأجزاء الغائبة عن السياق . ومن ثم تشكل

الصورة والاستعارة من سياقات متعددة ، تنطلق لتعانق وتختزل اللغة والمجتمع والعصر . يقول ريتشاردز إذن هذه الاستعارات انطلاقاً من تفاعل السياقات الدلالية المختلفة التي تكونها ، وهي سياقات وأضداد متعددة ، تتحكم فيها عواطف وشعور المتكلم ، وما تقتضيه الضرورات الدرامية والفنية للعمل الأدبي . (31) أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد 13 ، 14 ، ربيع 1991 ، ص : 45

وتبعاً لذلك ، نستطيع القول إنه من بين حسنات النقد الأدبي المعاصر انتباهه إلى قضية السياق ، حيث لم ينظر إلى الصورة بشكل مطلق خارج مجال النص ، وإنما حللها داخل القصيدة ، وداخل سياقها النصي . ونستطيع القول عموماً أن النقد الجديد في الوطن العربي ، بدأ يأخذ شكلاً جدياً منذ العقد الرابع ، وإن لم يخل من محاولات متعثرة ، ظلت تقف عند مرحلة " البلاغة " ، التي اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة ، كما أقر بعضها النقد " النيوكلاسي " .

شرع " أحمد أمين " بثقافته الإنجليزية ، يلفت الأنظار إلى ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة بما كتبه الأنجلوساكسون في النقد الأدبي ، وناصره في ذلك " أمين الخولي " وجماعة الأمان . ولعل هذا ما حدا " بأحمد الشايب " إلى أن يصدر كتابه " الأسلوب " وكتابه الآخر " أصول النقد " سنة 1940 ، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورة النهوض ، لتحويل درس البلاغة العربية إلى نقد أدبي ، استيحاء من مبادئ النقد الجديد لدى " ابركومي " في كتابه قواعد النقد الأدبي " ، المترجم إلى العربية ، أو كتاب " فنون الأدب " لتشارلتن " في ترجمة زكي نجيب محمود ، وغيرهما من مترجمات النقد الجديد في العقد الرابع ، وتمكن أحمد أمين أن يثير عدة قضايا عن الذوق والجمال والأسلوب ، لا تخرج عن دائرة الكلاسيكية الجديدة الأنجلوساكسونية . (32)

بدا أن بعض الجامعيين قد نجحوا في تطوير النقد العربي في الأربعينات ؛ فقد قام " أمين الخولي " بنخل البلاغة القديمة ، رامياً إلى تنقيتها من مباحكات الأقدمين ، وربطها بالفنون الجميلة - على طريقة النقاد الجدد ، وعلى قاعدة " الذوق المثقف " ، ولا بأس إذا صارت تعني بالنقد أسلوباً لها ، كما احتضنت مذاهب الأدب وفنونه ، ومن هنا جاء كتاب

أمين الخولي " فن القول " محاولة عجيبة لتقديم البلاغة والنقد ، ولم ينس الموروث الأدبي - الذي يعد عماد نظرية " إليوت " في النقد ، ودوره في رسم الصور المترابطة الخواطر لا شعوريا . (33)

نشأ جانب من النقد العربي الجديد في أحضان الفكر الأنجلوساكسوني ، أحد روافده ومرجعياته ، وشواهد تطبيقاته . وهكذا يمكن اعتبار " سلامة موسى " علامة بارزة في الأربعينات ، وواحد من الرواد المتأثرين بالتيار الأنجلوساكسوني ، أعاد اكتشاف التراث العربي شعرا ونقدا في ضوء النقد والبلاغة ، و في ضوء النقاد الأرسطيين الجدد ، وأضفى عليه البعد " الإنساني " للتراث بالكشف عن جذور الحضارات الأخرى ، خاصة الكلاسيكية اليونانية ، ويعود الفضل إليه في إنشاء قسم الدراسات الكلاسيكية في الجامعة المصرية ، الذي خرج أجيالا من الباحثين والمترجمين ، كما أن إطلاعه على الثقافة الإنجليزية هيأه للانضمام إلى " جماعة العقلين الجدد " بلندن ، التي كان من بين أعضائها " ستيفن سبندر ، وكريستوفر كوديل ، ف.ر. ليفز " - أستاذ جبرا - وغيرهم من النقاد الجدد الإنسانيين ، وتبرز معالم نزعة سلامة موسى الإنسانية بوضوح في كتابه " ماهي النهضة ومختارات أخرى " . (34)

ويظهر في كتابه " البلاغة العصرية واللغة العربية " أنه متأثر بكتاب " البلاغة " لأرسطو ، الذي قامت عليه مدرسة النقد الجديد الأرسطوطالية في أمريكا ، كما يبدو متأثرا بكتاب ا. ا. ريتشاردز " فلسفة البلاغة " ، وغير مستبعد أن يكون سلامة موسى قد اطلع على الكتاب عندما كان في بريطانيا ، وأيامها كان ريتشاردز رأس النقد الجديد بإنجلترا . (35)

ويرسم كتابه " الأدب الإنجليزي الحديث " اتجاهه ونزعة الإنسانية الأنجلوساكسونية ، يهاجم في مقدمته الأدب العربي لخلوه من تلك النزعة ، كما يهاجم مظاهر التقليد في الأدب العربي ، وأسلوب الكتابة الذي لا يراعي وقع الحياة ونبضها ، والكتاب نافذة على الآداب الأنجلوساكسونية ، سواء بعرض الأعمال الشعرية أو الروائية والمسرحية أو بتلخيصها وتحليلها ونقدها . (36)



ويمكن أن نضيف إليه مجهودات تلميذه " لويس عوض " التحليلية على أسس إنسانية ، تشمل اهتماماته الواسعة والجادة ، التي تطمح إلى تفسير الأدب في ضوء ما ذهب إليه النقد الجديد ، وتظهر أهمية مترجماته عن النقد الكلاسي في معرض حديثنا عن التأسيس للنقد الجديد ، كما يبرز تأثيره في اهتمامات الجيل الثاني بالكلاسيكيات ، والتوجه بدوره إلى الترجمة عن اليونان أو إلى الشعر والمسرح والأساطير ، والرمزية في القرون الوسطى والأدب المقارن .

أثر في تلامذه مثل : محمد شكري عياد في تحقيقه لنص " فن الشعر " لأرسطو أو كتابه " في الأدب والأساطير " وكذا رشاد رشدي في نظرية المسرح " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ، أو في ترجمة إبراهيم سلامة كتاب أرسطو " فن الشعر " ، الذي يعد أوثق ترجمة عن العلامة " انجرام باي ووتر " Ingram Bywater الباحث الكلاسي الجديد ، المختص في أرسطو . دون أن ننسى الاهتمام الموسع بالكلاسيكيات في فترة لاحقة ، من قبل " أحمد عثمان " وجماعته . (37)

أثمرت هجرة لويس عوض إلى إنجلترا للدراسة في جامعة كمبردج ، وكذا السنوات التي أمضاها في " جامعة كاليفورنيا " بأمريكا أثمرت بعضا من أبحاثه في النقد الجديد المقارن ، مثل دراسته المتميزة " بروميشيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي " ، وهو ينشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية ، ويحسن اللاتينية واليونانية . وترجم عنها جميعا . ترجم اسخيلوس وشكسبير إلى العربية ، وقصيدة إليوت " أربعاء الرماد إلى العربية " ، ونصوص نقدية عنه . مثلما ترجم بعض النماذج العربية إلى الإنجليزية . وله مترجمات نقدية هامة أهمها : نصوص النقد الأدبي عند اليونان ، وفن الشعر لهوراس ، ودراسات ممتازة في الأدب المقارن أهمها : المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ، وعلى هامش الغفران ، وأسطورة أوريسست والملاحم العربية ، ودراسات عربية وغربية .

يعد من الجيل الرائد ، عبر بإخلاص عن جذوره التي أسفرت عن توجهه نحو النزعة الإنسانية ، التي ظلت المحور الأساسي في كتاباته . اختار المنهج القائم على فكرة " الأدب للحياة " مثل أستاذه الأول " سلامة موسى " . ولعل أهم ما يميز هذا المنهج الإنساني ، أنه يجعل من الأدب مهمة للحياة الإنسانية ، ودعوة مادية روحية في الوقت

ذاته . يشير كثيرا في كتاباته إلى إليوت مقارنا بين نصوصه الشعرية "، جمع قصائد إليوت المتفرقة وكان أهمها ما في مجموعته أغنية العاشق بروفرك ، وهي القصيدة التي لفت إليها الأنظار ، وهذه القصيدة تصوير للمفكر أو الشاعر أو للمثقف في القرن العشرين ، كيف يذبل الربيع في قلبه قبل الأوان ، فمستر بروفروك لا يختلف في شيء عن مستر إليوت " . (38)

يظل لويس عوض في جميع الأحوال ضميرا حيا في ذاكرة حداثنة النقد العربي ، وتبدو أهميته أكثر في تلك المعارك الشهيرة مع " طه حسين " و " العقاد " ، وأصحاب النقد التأثري ، وفي مواكبته للتطورات الحاصلة في النزعات التجديدية العالمية ، وعلى وجه الخصوص لدى إليوت والنقاد الجدد ، وفي التصدي الشجاع لموجة المحافظين العارمة ، على مدار نصف قرن إلى آخر رمق في الحياة .

### تطور النقد الجمالي العربي المعاصر .. نحو قيمة جمالية وشعرية في الحياة

شهدت مرحلة ما قبل الخمسينات تطورا بالغ الأهمية ، تمثل في مجيء الناقد المتخصص، وتأليف الكتاب النقدي الأكثر وعيا بإشكاليات النقد الجديد الأنجلوساكسوني ، وكان مجمل أولئك المتخصصين من الأكاديميين ، لكن منهم من لم يكن وثيق الصلة بالحياة الجامعية والتدريس مثل " سيد قطب " .

كان سيد قطب من أكثر الطاقات النقدية في مرحلة ما قبل الخمسينات ، أي قبل انصرافه للعمل الحركي وقد ترك في مجال نشاطه النقدي ثلاثة كتب هامة هي : مهمة الشاعر في الحياة ، وكتب وشخصيات ، والنقد الأدبي : أصوله ومناهجه . كانت بعثة " سيد قطب " إلى أمريكا أولى بدايات التفاعل مع النقد الجديد الأنجلوساكسوني ، ويتضح هذا التوجه في كتيب نشره عنوانه " مهمة الشاعر في الحياة " ، وهو لا يختلف في كثير من الوجوه مع كتيب آخر ؛ في مستوى حجمه ومضمونه وفي عنوانه أيضا ، هو كتيب " الحياة والشاعر " لمؤلفه الناقد الأنجلوساكسوني " ستيفن سبندر " . لقد انصبت اهتمامات قطب في دراسته لشعر " أحمد شوقي " على النص وجوانبه الفنية ، من محسنات بديعية واستعارة ومجاز ، وكل ما يتعلق بالجانب الشكلي في شعره ، واستبعد شخصية الشاعر ،

بمعنى أنه يهتم بالنص لا بالشخص. وهذا التوجه في النقد هو ما عرفناه عند جبهة النقد الجدد واليوت. يقول قطب "إنني فيما ذكرته، لم أكن بصدد إصدار حكم على شوقي، وإنما اخترت أمثلة من شعره، وإذا كنت قاسيا في تعليقي، فتلك قسوة على المثال الذي اخترته، لا قسوة على شوقي نفسه". (39)

فمع أن قطب بقي في تحليله مستحضرا أمثلة من التراث العربي، ليؤكد طموحه التأصيلي المعادي لنزعة التغريب، مبتعدا عن ذكر أسماء النقاد الجدد الأجانب، وعن الإشارة إلى مناهج الغرب وتياراته إلا أن المتمعن في الآراء النقدية التي يوردها قطب، لم تكن سوى غريبة المنشأ، سواء كان واعيا بذلك أم لم يكن. فهو حين يحدد مهمة الشاعر، يذكرنا بنظرية "الموهبة والموروث والعصر" التي دعا إليها إليوت، يقول قطب "فالشاعر يستطيع أن يعطي صورة لعصره، في الوقت الذي يتحدث فيه عن نفسه وخواطره وخليجاته". (40)

إن الحضور الصامت، وربما غير المحسوس للنقد الجديد، في تركيبة الخطاب النقدي لدى قطب، مؤشر قوي على أن النقد الجديد - الغربي - بمناهجه وأسس النظرية، كان أقوى من أن يقاوم بمجرد إعلان الابتعاد عنه وتفادي ذكر رموزه. لم يتوقف الصراع في النقد طيلة الخمسينات خاصة في المسائل النظرية، ومن الملاحظ أن المجددين وحدهم، هم الذين تعرضوا للضغط والإكراه، لقد اختلفت مشكلات المجددين عن المشكلات التي واجهت الجيل السابق، فقد ولدت اللغة النقدية الجديدة عندهم قضايا جديدة مثل معادلة "التراث والمعاصرة"، و "الشعر الحر"، و "المعادل الموضوعي"، و "الأسطورة"، و "تيار الوعي".

كان هذا الجيل من النقاد الجدد موزعا بين التراث وبين المنجز النقدي الأنجلوساكسوني. ويأتي في هذا الاتجاه الجمالي الشكلي كتاب صدر عام 1959 بعنوان (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) للناقدة اللبنانية "روز غريب"، يمكن اعتباره من حيث تاريخ النشر على الأقل من أوائل الأعمال، التي قدمت هذا اللون من النقد إلى القراء العرب. تذكر في مقدمة الكتاب تعريفا للنقد الجمالي، تقول بأنه "نقد مبني على أصول الاستطائقي أو علم الجمال، يعني بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية،

ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه " . (41)

يتعرض الكتاب بالدراسة إلى أصول التيار الجمالي وأعلامه، ومؤثراته، وملاحظاته حول "معنى القصيدة" ، وانعتاق المدرسة الجمالية من القوالب الجامدة ، وتطلعها إلى الحداثة ؛ في الرمزية والشعر الحر ، وتخلصها من تصوير " البرناسيين " ومن فجاجة " الرومانسيين " . (42)

وتقف " سهر القلماوي " على بعض معالم النقد الجديد ، آخذة في التحرر من مغالاة الأكاديميين التاريخيين ، ولذا فإن أفضل الكتب عندها ما يشرح بوضوح فكرة الفن منذ أرسطو إلى الآن وهو كتاب نورثروب فراي " تشریح النقد " . تعتبر القلماوي " فراي " ناقدا ألعيا ومجتهدا ، ويحسن الرجوع إليه ، بل تذهب أكثر من ذلك إلى أن أصل أفكاره تعود إلى " ماثيو ارنولد " ، أحد رواد النقد الجديد ، ومقارني حضيف ، وتلح على أهمية اللغة من حيث هي صوت وجرس في الشعر ، مستعينة بآراء " ريتشاردز " ، و" إليوت " ، وغيرهما من أعلام مدرسة النقد الجديد ، فنارت على الفوضى النقدية التي عرفتھا الساحة العربية ، نتيجة الخطأ الذي وقع فيه معظم النقاد ، حين يخلطون بين النقد الأدبي وبين ما غير أدبي . (43)

وسار " مصطفى هدارة " في دائرة النقد الجمالي ، الذي لا يمكن أن يخلو النقد فيه من الأثر الشخصي مهما كان نوع موضوعية ذلك النقد ، لكنه يرفض أن ينحرف الناقد في تقويمه عن النص ، فيتجه إلى الأديب وظروفه ، بدل ما يتجه إلى الأدب ذاته . وهكذا فإن الجانب التقويمي في نقده ، يدفع الناقد إلى العناية بالتحليل والمقارنة ، وبدون هذين الأساسيين ، تطفئ الأحكام القائمة على الانفعال السريع ، وتدفع الناقد إلى تقويم جزائي، تمليه حاسة الذوق وحدها . (44)

وعلى العموم فإن المنهج الذي طبقه هدارة ، يقوم على ثلاثة أركان : التحليل والمقارنة والتقويم . مع العلم بأن النقد الجديد ، يرفض عملية التقويم ، ويمتنع بالركنيين السابقين : التحليل والمقارنة . لكن تبقى لمحاولات هدارة قيمتها ، من حيث مقاربتها

للنص وقيمه الجمالية ، فمن خلال التحرك داخل النص الشعري نستطيع أن نخرج بأحكام نقدية .

اهتم " محمد زكي العشماوي " في نقده بتحديد القيم الجمالية والفنية، يكثر من الإشارة إلى أعلام النقد الجديد ، ويستشهد بأقوالهم فيما يذهب إليه من بحوث ، فيذكر إليوت حين يتحدث عن الموضوعية في الأدب ، محيلا على نظريته " المعادل الموضوعي " . ويشير إلى آراء ريتشارد ز ، حين يريد تحقيق مسالة البلاغة ودورها في التوصيل، ويستشهد بآراء الناقد الجديد ابركرومبي، حين يتحدث عن موسيقى الشعر ، وهكذا دواليك يحيل من حين إلى آخر إلى أولئك .

يحاول "العشماوي" أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني وأن يعطي أهمية خاصة لموضوع الوحدة ، التي تربط بين هذه الأجزاء . ويرى بأن سر العبقرية في الشعر الرفيع ، يكمن في خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره. "إن الفن أسمى صورة تظهر لنا الحقيقة، وذلك لأن الفنان بعمله الفني ، قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع، أو بين الروح والمادة. والخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملا، يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات". (45)

ويولي العشماوي عناية خاصة بالدراسة التحليلية ، إيماناً منه بأن كل دراسة نظرية ، لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب ، لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التعبير والتذوق ، وطول المصاحبة والمعايشة للآثار الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن ، لا بما تنبئ به أو تقوله . " ..هذه خلاصة لما جاء في مقال إليوت متصلا بموضوعية الأدب . إن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ، ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ، ومواهب ، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني مجالها العمل الفني لاشخصية كاتبه . إن الشعر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لاالشاعر نفسه ولاحياته، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث " . (46)

ينحصر منهج العشماوي في الاهتمام بتحديد القيم الجمالية الفنية ، والكشف عن حقائق النص الأدبي ، والعناية بالإبداع الأدبي ذاته ، ويبدو أن السر في منهجه هذا يكمن في أن العمل النقدي عنده شبيه بالإبداع الأدبي ، يرجع الناقد أثناء تعقبه العملية الإبداعية إلى تعقب الحياة في شتى دروبها ، ثم يحيلها إلى شكل فني عضوي موحد .

كثر أنصار " المنهج الجمالي " في الوطن العربي ، الذي بدأ ذوقيا . بحيث يمكن القول إن طابعه غلب على معظم الأبحاث الجامعية ، التي قدمت في الخمسينات ، كما تداخلت أعمال أصحاب هذا المنهج بالمناهج الجمالية ، فضلا عن عدم تخلصها من المناهج السياقية ، وأخذ الغليان السياسي يفرز نقاده الجدد مثل : زكي نجيب محمود ، وغيره من الذين جاءوا من " قلب العاصفة " ، وعادوا إلى أرض الوطن من إنجلترا وأمريكا ، متأثرين بتيارات النقد الجديد وبالفكر المعاصر ، وخصوصا " التيار الديمقراطي " . كان هذا الفرق بينهم وبين الجيل السابق ، متأثرا أساسا بنشأته الاجتماعية الأولى - الطبقة الوسطى -

ويظهر " زكي نجيب محمود " في كتبه " الفكر في العالم الجديد ، ومع الشعراء ، وفلسفة النقد ، وعربي بين ثقافتين " مستندا إلى أصول النقد الجديد الأنجلوساكسوني ، والمثل الأعلى عنده في النقد هو " إليوت " و " كينث بيرك " - أحد تلاميذ إليوت - وحين يعود إلى بيرك في نهاية الدراسة ، وعنوانها " الناقد قارئ لقارئ " نجده يفصح عن إعجاب لا حدود له : " ولو كان لي مثل أعلى في النقد المحدثين ، أود لو استطعت احتذائه بالنسبة لأعمال أدبية عربية ، كان ذلك المثل عندي هو " كينث بيرك " ، ( . . وليتني أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجا لصناعته ، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملا جادا شاقا عسيرا ، يحلل القطعة الأدبية ، وكأنه كيميائي يحلل في مخبره ، إنه لاعاطفة هناك ، ولا سخاء في المدح والقدح ، فالأمر عنده تحليل صرف ، ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة إلى آخر لفظة ) . (47)

هذه الملاحظات موجهة بالطبع إلى الساحة النقدية العربية ، حيث المدح والقدح في أعنف صورهما ، وعلى امتداد فترة طويلة من النصف الأول من هذا القرن . وما يميز زكي نجيب محمود هو البعد الفلسفي ، الذي يمضي إليه بما تحصل من مخزون

فلسفي ، جعله أبرز العرب في هذا المجال . ومن هنا كان طبيعيا أن تأتي اختياراته النقدية ، مؤسسة على رؤية فكرية واعية ، تكاد تغيب عن كثير من الاختيارات الأخرى في النقد العربي الحديث . إنه حتى في إعجابه بالنقاد الجدد ، أميل إلى أولئك الذين يجمعون الفلسفة والنقد . فهو معجب بالناقد والمفكر الأمريكي " كينث بيرك " ، ويعده من أعظم رجال النقد ، وذلك في معرض مناقشته للمدى الذي يمكن للناقد أن يبلغه في تحليله للعمل الأدبي .

حاول زكي نجيب محمود أن يخلع على عملية الإبداع التدقيق شكلا مقبولا ، ذاصبغة علمية فلسفية ، يساعد على إعادة اكتشاف الجهد الخلاق والمبدع في الأعمال الفنية ، تعرف على النقد الجديد حين رحل في بعثة علمية إلى إنجلترا ثم إلى أمريكا ، وتأثر بأشهر أعلامه مثل إليوت وبيرك و" ر. ليفز " وغيرهم .

بدأ حضور النقد الجديد وحادثة النقد الجمالي في النقد العربي يظهر مع مطلع الخمسينات في مجموعة من المرجعيات ، أغلبها قراءات في كتب غربية أنجلوساكسونية شائعة ، تضمنت خلاصات كتب عنها عز الدين إسماعيل في " الأسس الجمالية في النقد العربي " ونازك الملائكة في " قضايا الشعر المعاصر " .

ويأتي " عز الدين إسماعيل " واحدا من جماعة " الأمناء " الذين التفوا حول الشيخ " أمين الخولي " ، وتشكلت بفعل هذا الاسترفاد الفكري والثقافي الطيبة المنهجية عنده ، من حيث ترتيب عناصر البحثية في دقة متناهية ، ويتميز منهجه بميزتين أصيلتين : الوضوح والعمق ؛ وكان هذا الميل المبكر دافعه إلى الالتقاء " باللانسونية " في منهج البحث ، الذي من متطلباته التكوين الثقافي والإلمام باللغة وصلتها بالفكر ، وسرعان ما تحول عز الدين إسماعيل إلى أعلام النقد الجديد ، يستلهم منهم مناهجهم في تحليل النص ، وعلى رأسهم " إليوت ، وابركر ومبي ، وهربرت ريد ، ورائسوم " بإنجازاتهم التحليلية الجمالية وسعة الأفق ، وتكاد تكون عقلية في هذه المرحلة موسوعية إنسانية ، ويلمس المطلع على كتاباته الأخيرة ذلك بوضوح ؛ يلمس توجهه نحو المزج بين الجمالية التحليلية والنقد الأسطوري ، وكتاباته لا تخرج عن دائرة النقد الجديد في تفسير الأدب تفسيراً جمالياً تحليلياً . (48)

تأثرت " نازك الملائكة " في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ، وبتنظيراتها للشعر الحر التي لا تخرج عن دائرة تنظيرات مدرسة حداثة الشعر الأنجلوساكسونية، وخصوصا تنظيرات " ت. س. إليوت " ، ومن قراءتها لأعمال هؤلاء ومن دراستها بأمريكا ، ولعل محاولتها الجادة في هذا المجال تبرز على المستوى التطبيقي ، وفيما أحضرته من نماذج شعرية من شعراء الحداثة العرب ، وطبقت عليهم تنظيرات مدرسة النقد الجديد . ومرجعية نازك الملائكة في نظرنا لا تخرج عن مرجعية " ريتشارد " الذي لا تردد في الإحالة إليه باستمرار . (49)

كانت هذه جملة من المحاولات العامة ، التي استقبل فيها النقاد العرب جمالية " القيمة الجمالية " في النقد الجديد ، انصبت على النواحي البلاغية وعلى الشكل وتحليله ، وعلى بعض الجوانب الإنسانية ، ولم يتخلص المنهج بعد من النظرة السياقية . ونتج عن تلك المحاولات ، أنه ترتبت عليها معالم منهجية واضحة . وهكذا تجلت القيمة الجمالية والنقد الجديد في الرؤية والمنهج ، وتمثلها النقاد العرب . كما أخذت تبرز بشكل أوضح في المعالم النقدية الموالية عبر تطور النقد العربي المعاصر .



### المصادر والمراجع والهوامش

- 1- إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ، إشراف حسن عطية ، مجمع اللغة العربية ، دار المعارف ، مصر - 1973 ، ص : 768
- 2- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1- 1985 ، ص : 84
- 3- زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة - 1963 ، ص : 66 ، 68
- 4- عادل العوا : القيمة الأخلاقية ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، دمشق - 1965
- 5- سامي خرطيل : الوجود والقيمة ، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ، ط 1- 1980 ، ص : 127
- 6- الربيع ميمون : نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية المطلقة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر - 1980 ، ص : 56 ، 57
- 7- دوني هويسان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 - 1975 ، ص : 125 ، 126
- 8- ميشال عاصي : الفن والأدب ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط 3- 1980 ، ص : 68
- 9- رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، ط 1 - 1994 ، ص : 32 ، 33
- 10- المرجع السابق ، ص : 34
- 11- محسن محمد عطية : غاية الفن ، دراسة فلسفية ونقدية ، دار المعارف ، مصر - 1991 ، ص : 75 ، 72
- 12- محمد الصادق عفيفي : النقد التطبيقي والموازنات ، مكتبة الوحدة العربية ، الدار البيضاء - 1972 ، ص : 14
- 13- محمد النويهي : طبيعة الفن ومسئولية الفنان ، دار المعرفة ، مصر - 1964 ، ص : 56
- 14- غراهام هو : مقالة في النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للآداب ، دمشق - 1973 ، ص 25 ، 26
- 15- المرجع السابق ، ص : 112 ، 113
- 16- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت - 2001 ، ص : 324 ، 325

- 17 - سمير سعد حجازي : نظريات معاصرة في تفسير الأدب ، النظرية والتطبيق ، دار الآفاق العربية ، مصر ، ط 1 - 2001 ، ص : 78 ، 80
- 18 - محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية - 1979 ، ص : 32
- 19 - ستيفن سبندر : الحياة والشاعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د.ت) ، ص : 32
- 20 - مهدي عامل : أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 4 - 1985 ، ص : 178 ، 179
- 21 - غالي شكري : سوسيولوجية النقد العربي الحديث ، دار الطليعة بيروت ، ط 1 - 1981 ، ص : 75
- 22 - حسام الخطيب : الأدب المقارن ، الجزء الثاني ، مطبعة الإنشاء - دمشق ، ط 1 - 1982 ، ص : 38
- 23 - مجدي وهبة : الأدب المقارن الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان ، ط 1 - 1991 ، ص : 16
- 24 - عبد النبي أصطيف : مجلة الأدب العربي ، مجلة المعرفة السنة السابعة عشرة ، العدد 199 ، سبتمبر 1978 ، ص : 145 ، 146
- 25 - الياس الخوري : الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، ط 1 - 1982 ، ص : 20 ، 21
- (26) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد 13 ، 14 ، ربيع 1991 ، ص : 10
- (27) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، ص : 25
- (28) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، ص : 32
- (29) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، ص : 10
- (30) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، ص : 23
- (31) أ ، أ ، ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، ص : 45
- 32 - أحمد أمين : النقد الأدبي ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر - 1992 ، ص : 211 ، 480
- 33 - أمين الخولي : فن القول ، دار الفكر العربي القاهرة - 1949 ، ص : 142
- 34 - سلامة موسى : ماهي النهضة ومختارات أخرى ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1987 ، ص : 53 ، 116

- 35- سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية ، مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة ، ط 4- 1964 ، ص : 8
- 36- سلامة موسى : الأدب الإنجليزي الحديث ، المطبعة المصرية مصر - 1948 ، ص : 3 وما بعدها
- 37- أحمد عثمان وآخرون : مائة عام من الكلاسيكيات - عدد خاص - مرجع سابق ، ص : 6 وما بعدها
- 38- لويس عوض : في الأدب الإنجليزي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 - 1987 ، ص : 285
- 39- سيد قطب : مهمة الشاعر في الحياة ، دار الشروق بيروت القاهرة ، ط 2 - 1980 ، ص : 11
- 40 - المرجع السابق ، ص : 91
- 41 - روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين بيروت ، ط 1 - 1952 ، ص : 5
- 42 - المرجع السابق ، ص : 107، 108
- 43- سهير القلماوي : محاضرات في النقد الأدبي ، معهد الدراسات العربية العالية القاهرة ، ط 1 - 1955 ، ص : 42، 57
- 44 - مصطفى هدار : مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم القاهرة - 1964 ، ص : 28
- 45 - محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية بيروت - 1979 ، ص : 7، 8
- 46 - محمد زكي العشماوي : المرجع السابق ، ص : 21، 22
- 47- زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد دار الشروق بيروت القاهرة ، ط 2 - 1983 ، ص : 123
- 48 - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي القاهرة ، ط 1 - 1955 ، ص : 2، 3
- 49 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط 5 - 1978 ، ص : 323، 335

## التداولية.. البراغماتية الجديدة

### خطاب ما بعد الحداثة

تظهر التداولية كدرس جديد ، أو كدروس جديدة ، ما دمنا لا نستطيع الكلام عن تداولية واحدة، بل عن تداوليات متعددة، يوحدها العنصر الشكلي لممارسة سلطة المعرفة والاعتقاد في إطار استراتيجيات توجه النقاش - والحوار، ما دام ارتباط الحقيقة قائما على حركة التواصل واستهداف المعنى . وقد طبقت التداولية في مجالات عديدة ؛ منها المجال القانوني ، وفي المرافعات ، والمناظرات السياسية ، وفي المجال الاقتصادي والاجتماعي ، وأيضا في الدراسات الفلسفية والمنطقية ، واللغوية والأدبية . فلا غرابة إذن أن نصادف العديد من التداوليات : - تداولية البلاغين الجدد . - تداولية السيكوسوسيولوجيين . - تداولية اللسانيين . - تداولية المناطقة والفلاسفة .

وتأتي أهمية التداولية، من هنا، في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الهامة ، والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر، لأنها تحاول الإحاطة ، بعدد من الأسئلة ، من قبيل : من يتكلم وإلى من يتكلم ؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح ؟ كيف نتكلم بشيء ، ونريد قول شيء آخر؟ من ثم ، تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعدها التداولي لهذه اللغة المستعملة . لذلك ، وجد مفهوم الفعل ، ومفهوم السياق ، ومفهوم الإنجاز في التداولية كمقاييس ومؤشرات على اتجاهات النص الأدبي في النظرية النقدية .

### مقاربة أولية

في الواقع نشأت التداولية كرد فعل للتوجهات البنيوية ، فيما أفرزته من تصورات صورية مبالغ فيها ، خاصة عند اللساني " تشومسكي " وأتباعه ، وكذلك الغلو في الاعتماد عند وصف الظواهر على التقابل المشهور ، الذي وضعه دي سوسير بين اللغة والكلام حيث أبعد الكلام ، وهو يمثل الاستعمال الحقيقي للغة من دائرة اهتمام اللغويين ، واقتصرت الدراسة على بنى اللغة ونظامها .

تمثل التداولية توجهها مهيمنا في السنوات الأخيرة ، وهي ميدان في صدد التبلور ، عرف تطورا كبيرا منذ الستينات في البلدان الأنجلوساكسونية ، ثم استفحل في المجال الفرنسي في الثمانينات .

تشهد التداولية ، التي هي آخر منهج نقدي في تحليل خطاب ما بعد الحداثة ، تمخض عن اللسانيات توسعا على جميع الأصعدة ، فهي مسخرة لوصف ظواهر التناسق النصي ، كما يتم تسخير أحد مكوناتها لإدماجه في التحليل النصي ، وذلك على نحو من السرعة . ولا شك أن التداولية ستغزو المجالات السيميائية الأخرى : وأنه بإمكاننا أن نستشف في كل إمارة دالة على كون سيميائيات السينما وسيميائيات المسرح ، حيث أضحت تعنى الآن بالتدابير التي يسخرها القول والحوار ، والضامنة لموضوعة المتفرج أكثر من اعتنائها بالتحليل الداخلي للمحتويات الفيلمية والمسرحية . وهذه الطفرة العجيبة من شأنها أن تجعل التداولية تنفتح على إشكالات التخصصات الأخرى المجاورة ؛ كعلم النفس وعلم الاجتماع .

لكن الظاهر أن التداولية ، قد أحدثت الأثر الأكبر في صناعة التعليم ؛ سواء تعلق الأمر بتعليم اللغة الأم أو اللغات الأجنبية . إن صناعة التعليم للجيل الثالث بعد قطيعتها مع المناهج ، التي لم تؤت ثمارها قد أخذت ، تعنى بالمتعلم ومقام التبليغ . هناك شعار واحد يشغل أهل هذا الاختصاص : الملكة والتبليغ ؛ أي تزويد المتعلم أو المتعلمين بالأدوات التي تمكنهم من التحرك بواسطة الكلام تحركا ، يلائم المقام والمقاصد المراد تحقيقها . إن الأمر لم يعد يتعلق بتلقين بنية نحوية معينة ، بل أنه يتعلق بتوفير الوسائل اللسانية ، التي تسمح للمتعلم بإجراء اختيار بين مختلف الأقوال وذلك بحسب المقام . فإن يعرب المرء باعترافه بالجميل لطرف ما ، معناه إجراء فرز داخل سلسلة من التأديت والانتباه إلى ردود فعل الطرف المقابل . بالإضافة إلى هذا ، لا بد من وضع هذه الأقوال في إطار تقابلي ، حتى يتمكن المتكلم من متابعة جريان التبادل في مختلف أطواره .

### البراغماتية ..أو الذرائعية الجديدة

يعود أصل التسمية " البراغماتية " - أو الذرائعية الجديدة - إلى منظري السيميائ مثل : تشارلس موريس ، وتشارلس ساندروز بيرس ، وجون ديوي على وجه الخصوص .

وتختلف دلالتها حسب الحقل الذي نبعت منه : كالفلسفة واللسانيات ، والاتصال ، على أن سمتها الغالبة تظل توجهها العملي . ونتيجة لتداخل حقوقها بحقول مجاورة ، فإن لها كثيرا من الترجمات في اللغة العربية ، منها التبادلية أو التداولية ، والاتصالية ، والنفعية إلى جانب الذرائعية .

أما وصف هذا الاتجاه بالذرائعية ، فيعود إلى كونه امتدادا لفلسفة معروفة بهذا الاسم ، أسسها الفيلسوف الأمريكي تشارلس بيرس في القرن التاسع عشر . إذ أصبح مصطلحا فلسفيا في عام 1878 م . غير أن بيرس صاغ المصطلح يرسم مختلف " براغماتية " ، ليكون شارة على منحاه الخاص في هذا الاتجاه . الذي من خلاله تناول الدليل اللغوي في أبعاده الثلاثة ، حتى وإن كانت في الواقع موجودة مجتمعة في كيان واحد ، فإن ضرورة التحليل تقتضي فصلها للدراسة ، نجد إذن :

أولا : البعد التركيبي ، حيث يتناول الدليل في نفسه فهو هذا الاعتبار مجرد ، دال كامن غير معين وغير مختص ، فإذا أخذنا مثلا الأحمر الذي هو صفة في المطلق ، نجد دلالاته عديدة فقد يدل على اللون أو علامة الوقوف بالنسبة للمارة أو السيارة ، أو على الغضب عند احمرار الوجه . ثانيا : البعد الوجودي أو الدلالي المعنوي ، حيث يربط الدليل بما يدل عليه ، وهذه العلاقة تقتضي أن العلاقة موجودة . ثالثا وأخيرا البعد التداولي ، حيث ينظر إلى الدليل من خلال العلاقة التي تربطه بمؤوله ، فيصبح الدليل بذلك قانونا عاما في عالم التبليغ والدلالة .

\* ثم عدل الذرائعية وأذاعها الفيلسوف الأمريكي الآخر والأكثر شهرة " وليم جيمس " ، وقوامها أن قيمة الأفكار المجردة ، تقاس بمدى انطباقها على الواقع أو بإمكانية تبلورها عمليا ، وأنه حتى تكون الأفكار غير عملية ، فإن الواقع التاريخي والعملي يظل مهيمنا عليها ، ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة ، التي أصبحت سمة على الثقافة الأمريكية ، الفلسفة العملية . وتأسيسا على التوجه العملي ترفض الذرائعية الوضع المثالي ، الذي تفرضه الفلسفات العقلانية والمثالية بنزوعها إلى التنظير ، لأن ذلك يفرض على تعددية العالم واختلافاته نظاما واحدا ، يحاول اكتناؤه متجاهلا حقيقة تركيبه . (1)

أخذ هذا التوجه بالبروز منذ أوائل الثمانينات ، حين نشر الأمريكيان ستيفن ناب، ووالتر مايكلز مقالة بعنوان " ضد النظرية " عام 1882 م ، صفا فيها النظرية بأنها محاولة للسيطرة على تفاسير نصوص مختلفة بالاستعانة بنظرية عامة للتفسير ، وهذا غير ممكن كما يقول المؤلفان ، لأنه يستحيل التحكم بالممارسة من خارجها . ذلك أن الإنسان ، كما يقول ستانلي فش ، وهو أحد أشهر أصحاب هذا الاتجاه ، واقع دائما ضمن الممارسة والظروف أو " موضع " ، والنصوص التي تحتاج تفسيراً وقراءة أكثر تفرداً ، من أن تحتويها نظرية هرمونيوطيقية أو تفسيرية واحدة .

ومن عرفوا بهذا الاتجاه بالإضافة إلى المشار إليهم سابقاً ، الناقدان الأمريكيان إيرك دونالد هرش ، و.ج. ميتشل ، محرر كتاب " ضد النظرية : الدراسات الأدبية والذرائعية الجديدة " 1985 ، وكذلك الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي ، والفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار ، الذي هاجم النظرية في كتابه " الحالة ما بعد الحداثية " 1984 ، بوصفها محاولة للتحكم بما يسمى ليوتار " ألعاب اللغة " ، التي تؤلف الخطاب .

في كتابه " نتائج البراغمية " يفتتح - رورتي - مجموع هذه المقالات بدراسة ممتازة عنوانها " البراغمية والفلسفة " حيث يعرض فيها جملة الفروقات والاختلافات بين التيارات الفكرية (الأفلاطونية ونقيضها الوضعية) ليتجاوزها ببراغمية جديدة تعطي الأولوية والصدارة للعلاقات والكلمات كمعاجم تعبر عن تجارب فريدة وممارسات مفتوحة وتواصلية. في براغمية رورتي تصبح الحقيقة نوعاً ما " اسمية " أي الاسم الذي يعبر عن مسقيات هي مجرد علاقات أو موافقات أو تعاقدات تتقاسم كلها ما يمكن اعتباره أو إثباته كحقائق . (2)

البراغمية الجديدة عند رورتي هي امتداد للبراغمية الكلاسيكية والمتمثلة في نماذج بيرس ، وديوي ، وجيمس ، مضافاً إليها عناصر ما بعد حداثية في التفكيك والهيرمينوطيقا .. يقول رورتي عن نفسه أنه أقرب إلى ديوي وجيمس منه إلى بيرس . فهذا الأخير اشتهر بتنظير فلسفي بارع في نظرية العلامات (السيمولوجيا) لكنه ظل أسير التصور الكانطي بالبحث عن سياق لا تاريخي يضم كل شيء ويصبح القبلي الضروري والمتعالي لكل تجربة أو فكرة أو مشروع .

أما ديوي وجيمس فقد اضلّا ضد كل الأشكال النظرية للتأسيس الفلسفي ، وانصب اهتمامهما على الفلسفة العملية، كعلاقة تواصلية بالواقع ينتفي معها الطابع الماهوي والمتعالي . وهو ما يميز به رورتي البراغماتية على أنها فلسفة "لا ماهوية" ، لأنها ترفض التمييز بين الطبيعة الجوانية للشيء وطابعه العرضي والعلائقي، بينما تسلم الماهوية بالحقيقة الثابتة للشيء ، ترى البراغماتية أن الكل رهين التحول والتبدل : الشيء والسياق وموضوع القصد؟ عوض البحث عن الحقائق الكامنة أو الأزلية للشيء ، فإن الاهتمام ينصب الآن على المعتقدات والنزوعات التي تتيح للإنسان حصاد رغباته وقطف ثمار ما يراه صالحا لوجوده وسياقه . الحقيقة عند البراغماتي تصبح لغة عملية وليس صورة نظرية، فهي فعل تواصل يذب على سطوح العلاقات والآفاق وليس تأملا نظريا يغوص في خبايا الأعماق . إذن ثقة إزاحة إستراتيجية يمارسها البراغماتي في اختراق الماهوية ومجاوزة التمثل . فهو ينتقل من القضايا المنطقية رهينة الصحة أو الخطأ تبعاً للمطابقة أو عدم المطابقة مع عالم خارجي إلى لغات ومواضيع تحدد ما يمكن اعتباره نتاج المنفعة والملاءمة . (3)

بناء على هذا التصور العلائقي وغير الماهوي للحقيقة، يردم البراغماتي الفجوة الكائنة بين العقل والرغبة أو العقل والإرادة . فلا ينفك العقل عن حيزه العملي والإرادي وهو ليس مجرد مصنع في فبركة الأفكار والتصورات ، بل يتبدى مفهومه في مساحة التواصل والتداول أو الأمل والعمل . وهذا التصور اللاماهوي للعقل والحقيقة، يفتح للبراغماتي آفاق البحث والتنقيب أو القراءة والاستقراء تطل كل المعارف والنماذج والبرامج .

فلا يبحث البراغماتي عن طبيعة الأشياء ليسقط عليها مناهج صارمة أو يقرؤها وفق آليات تقنية ليكشف عن حقيقة هذه الأشياء وتطابقها مع الفكر والواقع ، وإنما يقارنها كعمليات تكمن حقيقتها في جودتها أو منفعتها وتتجلى فاعليتها في التبادل والتداول . فلا يوجد منهج بإمكانه أن يدل على الحقيقة وفي أي وضعية أو حسب أي معيار يمكن الاقتراب منها أو القبض عليها . فقط لأن الحقيقة ليست شيئا نقبض عليه أو نسعى لبلوغه أو نستحضره في الحاضر أو نحتذي به أو نتأهى معه ، بل هي ما نبكره من وقائع وما نصيغه من رغبات وإرادات ، وما نجابهه كأحداث وما نتواصل به ككائنات



وما نعتبره ، قبل كل شيء ، نافعاً وذا جودة يتيح إقامة علاقات حيوية ومتعددة ومتجددة بالواقع وبالذات . فلا يجدي البحث عن الحقيقة كتطابق مع واقع خارجي أو مع الذات على سبيل الصدق والكذب أو الصحة والخطأ، وإنما بناء الحقائق وصناعة الوقائع كتمهنة ناجعة تتيح للإنسان بأن يعقد علاقات مثمرة مع محيطه ومع ذاته .

ويرى رورتي أن فلسفة ما بعد الحداثة انفتحت اليوم على الحوار والتواصل بعدما أخفق العقل الماهوي أو الحقيقة المتعالية في بناء علاقات بشرية مرنة ومفتوحة . لكنه يقصي من البحث الما بعد حدائي والبراغماتي كل إرادة تؤول إلى تصنيف فكرة أو تأسيس قاعدة أو تأصيل مبدأ. براغماتية رورتي ، فضلاً عن كونها ضد التصور الماهوي والتمثلي والتطابقي ، فهي ضد كل فكرة تسعى للتأسيس أو التأصيل . هناك فقط مساحة الحوار اللانهائي الذي يفتح آفاق التواصل والتغير أو أساليب الرؤية والتعبير ولا يشكل مبدءاً سامياً أو معياراً متعالياً. فقط المحايثة والتناهي في التواصل والتبادل. (4)

وفي الطرح اللساني ، ركزت الذرائعية على ما أهملته اللسانيات ، فإذا ركزت اللسانيات على علم التركيب وعلم المعاني ، فإن الذرائعية - وهذا أساس ارتباطها بالتبادل والمنفعة - ركزت على الجانب الاتصالي ، أي علاقة الإشارة بمن يستخدمها . هذا الجانب ظل مستبعداً دائماً من قبل اللسانيين ، الذين ركزوا أبداً على جوانب القواعد الشكلية وميزوها عن الاستخدام اليومي العادي ، لأن هذا الجانب قد لا يخضع إلى المنهجية الصارمة ، وبالتالي لا يؤسس موضوعاً للدرس اللساني . حتى " نعوم تشومسكي " اتبع هذا النهج ، إذ سعى إلى استخلاص موضوع ألسني ، وعزله عن الاستخدام العام اليومي ، لكي يكون قابلاً للدرس اليومي . لكن ردود الفعل توالى حديثاً ضد هذا الاستبعاد ، إذ يرى أصحاب الذرائعية الجديدة " أو " التداولية " أن اللغة لا يمكن أن تنعزل عن استخدامها ، وتنحصر في علمي النحو والمعاني ، بل إن الاتصال يلعب دوراً فاعلاً ، إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللغة .

لقد ظهرت دراسات مختلفة منها على سبيل المثال ، محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه " البراغماتية " . فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التداولي ، يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة ، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيراً

على فهم اللغة. من هذا المنطلق أصبحت الذرائعية أو التداولية جزءا ثالثا في الدراسات اللسانية .

أما في الدراسات الأدبية ، فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية ، انطلاقا من أن الاتصال عموما لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار ، كما أن دراسة الأدب لا تكتمل ، دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة. إن أبعاد مثل هذا الطرح لا شك مثرية ، فالأدب لم يعد نصا مغلقا أو بنية شكلية معزولة عن سياقها ، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعر .

ولهذا فإن الدراسة الذرائعية / التداولية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص ( الإيحاء ، والافتراض المسبق ، والاقتناع ) ، وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارئ ، مثل علاقات القوى والتقاليد الثقافية ، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة ، وهلم جرا . ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية . (5)

ظهر كتاب فرانسواز أرمينغو عن التداولية سنة 1985 ، وهو حدث هام يفتح العديد من الآفاق المنهجية . وتعد الكاتبة خريجة المدرسة العليا للأساتذة بسيفر ، وهي مبرزة جامعية ، وأستاذة محاضرات بجامعة رين . وقد جعلت فرانسواز أرمينغو من أهدافها القيام بإنجاز تركيبي تداولي ، تجسد في بحثها عن مصادر ورواد هذه التداولية. (6)

وبظهر أن القراءة الأولية للنصوص الروائية والحكاية والمسرحية . . . الخ ، تجعلنا ندرك البنيات التداولية الأساسية والثانوية في خطاب المستنسخات وخطاب الأطروحات الأدبية، على اعتبار أن مكونات كل خطاب أدبي تحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية وفلسفية، ورصائد ثقافية وطبيعية ، وعلاقات ذاتية وموضوعية، وبنيات عميقة وسطحية . من ثم ، يمتلك النص الأدبي كامل عناصر التداولية حيث تسمح مقارنة هذه الأخيرة بإحاطة دقيقة بمكونات النص الأدبي. ولعل كل هذا يقوم

وراء ترجمة كتاب "المقاربة التداولية" ، بل والمطالبة بقراءة تداولية للأعمال الإبداعية والتنظيرية على السواء. (7)

### تطور التداولية.. مفاهيم وأقائيم

إن التداولية تهتم باللغة عند استعمالها ، تعني إذن التداولية بدراسة الاستعمال اللغوي ، وأنه غير حيادي نلمس آثاره ليس على مسار التبليغ فحسب ، بل على النظام اللغوي نفسه . يبدو بديهيا أن نلاحظ بعض الوحدات اللغوية ، لا يمكن أن تؤول إلا في سياق التلفظ بها ، كالمبهات مثلا أي أسماء الإشارة والموصول ، والأسماء المضمرة أي الضائر ، وكل هذه الظواهر لا تكتسي قيمتها إلا عند إدراجها في الحديث ، لتمثيل أحد عناصر الوضعية الخطابية . إن استعمالنا للبنى اللغوية ينتج برجوع عكسي بصمات معينة ، تؤكد أن الاستعمال اللغوي أو بالأحرى علاماته ، يمكن أن تطبع النظام اللغوي نفسه .

يرى " مونقو " أن مفهوم التداولية يحيل في نفس الوقت إلى فروع من فروع الدراسة اللسانية ، وإلى تصور معين للغة نفسها وللتبليغ اللغوي ، يناقض تماما التصور البنيوي ، حيث أن التوجه التداولي يخترق كل العلوم الإنسانية ، فلا يمثل نظرية بعينها بقدر ما يمثل نقطة لقاء لمجموعة من التيارات ، تشترك في بعض الأفكار الأساسية والرئيسية .

والتداولية من جهة أخرى تشير إلى مكون من مكونات اللغة إلى جانب المكونين التركيبي والدلالي ، في المكون التركيبي تدرج العلاقات ، التي تربط الدوال اللغوية بعضها ببعض ، في حين أن المكون الدلالي يصور العلاقات التي توصل هذه الدوال بالوقائع ، وهو مرجع الدلالات بظروف استعمالها ، وأثار هذا الاستعمال على البنى اللغوية .

أما " إيلوار " ، فيشير إلى أن التداولية إطار معرفي ، يجمع مجموعة من المقاربة تشترك عند معالجتها للقضايا اللغوية في الاهتمام بثلاث معطيات ، لها دور فعال في توجيه التبادل الكلامي وهي : المتكلمين ( المخاطب والمخاطب ) - السياق ( الحال / المقام ) - الاستعمالات العادية للكلام ، أي الاستعمال العفوي للكلام .

وإن يبدو حسب إيلوار ، أن اعتبار دور المتكلمين والسياق والكلام العادي في التحليلات اللغوية ، يشعرا بنوع من القلق والاضطراب ، نظرا لصخب الحياة أثار للمسارات التاريخية ، والممارسات الفعلية في الحقيقة للغة ، فهذا هو في نظره الثمن الذي يدفعه من يريد أن يدرس اللغة في حقيقتها ، فلا توجد ثمة لغة مثالية أو لغة من دون تجسيد حقيقي ، يشوبه ما يشوب الحياة من صخب واضطراب . (8)

عرف " موريس " التداولية على أنها " جزء من السيميائية ، التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات " . وتعريف موريس يتعدى فيه المجال اللساني إلى السيميائي ، عندما جعل التداولية جزءا من السيميائية ، فهي تعني بدراسة كل أنواع العلامات التواصلية لغوية كانت أم غير لغوية ، المهم أنها تؤدي الغرض التواصلية . ونظر " فرانسوا جاك " إلى التداولية على أنها " تنطرق إلى اللغة كظاهرة خطافية ، وتواصلية ، واجتماعية معا .

وعرفها " سنالناكر جاك " كما يلي " ..هي دراسة خضوع القضايا للسياق " . (9)

التداولية! درس جديد وغزير، إلا أنه لا يمتلك حدودا واضحة. . . وتقع التداولية، كأكثر الدروس حيوية، في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية، إلا أنها غير مألوفة حاليا . ومع ذلك، فالتداولية محاولة للإجابة عن أسئلة كالتالي : ماذا نصنع حين نتكلم ؟ ماذا نقول بالضبط ، حين نتكلم ؟ لماذا نطلب من جارتنا حول المائدة أن يمدنا بكذا، بينما يظهر واضحا أن في إمكانه ذلك ؟ فمن يتكلم إذن وإلى من يتكلم ؟ من يتكلم ومع من يتكلم ؟ من يتكلم ولأجل من ؟ ماذا علينا أن نعلم حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى ؟ ماذا يعني الوعد ؟ كيف يمكننا قول شيء آخر، غير ما كنا نريد قوله ؟ هل يمكن الركون إلى المعنى الحرفي لقصد ما ؟ ما هي استعمالات اللغة ؟ أي مقياس يحدد قدرة الواقع الإنساني اللغوية ؟

إننا نجد لذلك اعتبارات تداولية عند نمطين من المفكرين ، وبالدرجة الأولى عند أولئك الذين يتشبثون بحقيقة الجمل ، الهادفة فيما يتعلق بلغة كل يوم ، وبالجمل التي نطلق عليها " اللغات الطبيعية " ، وبعوائق حضور "الأنا " أو " الأنت " ، وهو حضور لا يستوجب الكشف عنه وتحديد معناه . ونصادفها على شاشة كل الأدوار، التي يلعبها

سياق تبادل المقاصد في إنجاز المضمون الدال ، ويمثل هؤلاء بدرجات متفاوتة المنطقة - الفلاسفة أمثال : فريج ، رسل ، وكارناب ، وبارهيل ، وكارناب . ويتطرق جلهم إلى البعد التداولي ، أي إلى الأخذ بعين الاعتبار دور المتكلمين والسياق كشيء يتطلب الإلمام به . ومن هنا ، فإما أن على اللغة الشرعية للعلم أن تنحى ، كما عند فريج وكارناب ، وإما يتوجب امتصاصها عبر التنحية أو التعبئة لها كما عند روسل ، وكين ، وإما أن علينا معالجتها أحيانا بجيل مصارع الجيدو كما عند مونتاغ ، وغوشيه .

أما في الدرجة الثانية فتظهر التأملات القريبة من التداولية عند أولئك الذين يهتمون منذ أمد بعيد بآثار الخطاب على المتكلمين والمستمعين ، من سوسولوجيين ومعالجين نفسانيين ، ومتخصصين في البلاغة ، وممارسي التواصل ، ولساني تحليل الخطاب أمثال : بيريلمان ، وديكرو وبورديو ، وكيريرا ، وواتزلوايك . . . وهم أقرب عامة من أحد مصادر التداولية . من ثم ، تقول الحكمة التداولية ليرس بأن الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجه نحو الفعل ، وبأن الفكرة التي نكوها عن الأشياء هي بجملة الآثار التي نرثي إمكانيتها ، انطلاقا من الأشياء .

كما يوجد في النهاية صنف من المنظرين ، الذين يجمعون كليا بين دلالة وجملة وبين استعمالها ، كما هو الأمر عند فيتجانشتاين ، وستراوسون ، وقد جعلنا من اللغة العادية حديقة النعيم ، في تحليلاتها المرفهة ، كما نجد ذلك عند اوستن ، وسيرل . ونعثر كذلك عند من يرون في التداولية الأداة التقنية الملائمة لتعزيد فلسفة تعالي التواصل مثل أبيل ، وهابرماس ، أو من يرون فيها علاقة حوارية مثل جاك . وتعد التداولية عند هؤلاء شيئا أساسيا ومركزيا . فكيف تعرف إذن هذه التداولية ؟ (10)

إن أقدم تعريف لها هو تعريف مورير سنة 1938 ، إذ أن : التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات . وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني (إلى السيميائي) ، والمجال الإنساني (إلى الحيواني والآلي) . ونجد تعريفا لسانيا عند آن ماري دير ، وفرانسوا ريكاناتي كالتالي : التداولية هي "دراسة استعمال اللغة في الخطاب ، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية". وتهتم من هنا ، عند الأخيرين بالمعنى كالدلالة . وهي تهتم ببعض الأشكال اللسانية ، التي لا يتحدد معناها

إلا من خلال استعمالها . ويظهر تعريف إدماجي آخر تحت ريشة فرانسيس جاك إذ : " تنطرق التداولية إلى اللغة كظاهرة خطائية وتواصلية واجتماعية في آن معا . وهكذا تدرك اللغة من خلال هذه التداولية، كمجموع تشخيصي للعلامات التي يتحدد استعمالها من خلال فواعد موزعة لأنها تهم "مجموع شروط إمكانية الخطاب .

كيف ظهرت إذن وجهة النظر التداولية ؟ لقد توزعت دراسة علامات اللغة خلال القرن العشرين بالطريقة التالية :

- المقاربة الدلالية ، وتعالج علاقة العلامات ، والكلمات والجمل بالأشياء ، وبالحالات الأشياء . إنها دراسة مترابطة بالمعنى والمرجع والحقيقة .

\_ المقاربة النحوية ، وتدرس علاقات العلامات فيما بينها، والكلمات في الجملة أو الجمل في مقاطع الجمل ، بحثا عن إعطاء قواعد التعبيرات المكونة جيدا، وقواعد تحويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى . من ثم ، يعد احترام هذه القواعد شرطا للأجزاء المتوالدة، وشرط احتفاظها بالمعنى، على أن تكون قابلة لامتلاك قيمة حقيقية (حقيقية أو خاطئة) . ونجد بان المقاربتين ، تكون أولاهما درسا دقيقا لا يستنفذ مشاكل المعنى ولا مشاكل الحقيقة . أما المقاربة الثالثة والضرورية فهي : التداولية، وتتدخل لدراسة علاقة العلامات بمستعملي هذه العلامات ، والجمل بالمتكلمين . فما هي المفاهيم الأكثر أهمية للتداولية ؟ إنها بالضبط مفاهيم . كانت حتى الآن غائبة عن فلسفة اللغة واللسانيات ، والتي كانت مهملة عن عمد، لعزل مظاهر أخرى كنا نتمنى دراستها قبل ذلك . وهذه المفاهيم ، هي :

1 - مفهوم الفعل ، ويتنبه إلى أن اللغة لا تخدم فقط ، ولا في البداية، مولا خاصة، تمثيل العالم ، بل تخدم إنجاز أفعال؛ فالكلام هو أن نفعل ، وبمعنى واضح : وهو مثلا فعل في الآخرين . وبمعنى غير ظاهر، ولكنه واقعي : تدشين معنى، والقيام على كل حال ب "فعل كلام " . إذ يوجه مفهوم الفعل هذا نحو مفاهيم أكثر دقة ، وأكثر شمولية ع للتفاعل والتسوية .

2 - مفهوم السياق ، ونقصد به الوضعية الملموسة التي توضع وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان ، والزمان ، وهوية المتكلمين ، الخ . . . وكل ما نحن في حاجة إليه ، من أجل فهم وتقييم ما يقال . وهكذا ندرك مقدار أهمية السياق حين نحرم منه مثلا، وحين

تنقل إلينا المقاصد عبر وسيط ، وفي حالة معزولة عن السياق الذي يصبح مبهما عامة، ودون قيمة . وعلى عكس ذلك ، فاللغة العلمية، واللغة القانونية، أجهدتا نفسيهما على الدوام في إيجاد "مقاصدها - التي هي عبارة عن نصوص مكتوبة في الغالب - لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد كما يعبر عنه .

3 - مفهوم الإنجاز، ونقصد بالإنجاز، طبقا للمعنى الأصلي للكلمة، إنجاز الفعل في السياق ، إما بمحاثة لقدرات المتكلمين ، أي معرفتهم وإلمامهم بالقواعد ؟ وإما بتوجب إدماج التمرس اللساني بمفهوم أكثر تفهما، كالقدرة التواصلية . ولإعطاء فكرة عن المظهر التجديدي ، بل والجدالي للتداولية، نقول بأنها تطرح موضع تساؤل عددا من المبادئ التي يقوم عليها البحث السابق ، وهي : - أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة .

أسبقية النظام والبنية على الاستعمال . أسبقية القدرة على الإنجاز ، وأسبقية اللغة على الكلام .

ونفهم عند هذا الحد، بأن التداولية، وهي تستدعي القرار الاستمولوجي القاضي بإبعاد الكلام من الحقل اللساني بحكم كونه ظاهرة فردية محضة، تخلف في ذلك وجهة النظر البنوية كما تخلف نحو شومسكي الذي خيب الآمال التي عقلت عليه . وعلى عكس ذلك ، تعد التداولية استطالة لسانية أخرى للسانيات التلفظ التي دشنها بنفنيست ، إذ أن التمييز الكبير لا يتم أبدا بين اللغة والكلام ولكن بين الملفوظ ، الذي يقصد به ما يقال ، والتلفظ ، كفعل القول . و " بنفنيست " اللغوي الفرنسي ، فهو أشهر من نظر إلى " نظريات الحديث " ، حيث أكد على ضرورة التمييز بين اللغة كسجل من الأدلة ، ونظام تتركب فيه هذه الأدلة واللغة كنشاط ، يتحقق من خلال وقائع الخطاب التي تخصصها علامات خاصة ، تلك العلامات التي يسميها بنفنيست المؤشرات ودورها ، يكمن في تصوير اللغة خطابا فعليا . هذا التصوير الذي يسمى عند الحديث أو التلفظ ، أي إجراء اللغة وتحقيقها من خلال فعل كلامي فردي .

نعتبر أن المساهمة الأساسية لهذه النظريات ، والتي غيرت نظرتنا للغة ، تكمن في إبرازها للحقيقة العاكسة ( بفعل المطاوعة ) لكل كلام ، حيث أنه يحيل إلى العالم وفي

نفس الوقت إلى الفعل الكلامي ، الذي تؤديه تلك الأفعال التي يهتم بها اتجاه آخر ، يمكن أن يندرج ضمن التداولية ، وه المتمثل في نظرية أفعال الكلام .

وهكذا ، يعد فعل القول فعلا لحضور المتكلم ، ويعلم على هذا الفعل في اللغة :  
بتكوين صنف من العلامات المتحركة ، وآلة شكلية للتلفظ ، حيث تسمح اللغة لكل واحد بالإعلان عن نفسه كفاعل . فهل يكفي هذا ؟ وسنرى ذلك في ما بعد . (11)

وليست التداولية درسا منكفئا على نفسه ، فهي تصدر مفاهيمها في اتجاهات متعددة ولا تقوم فقط "بتفجير إطار المدارس اللسانية التقليدية" ، كما يشير إلى ذلك اللساني النحوي أوفريك ، بل تتدخل في قضايا كلاسيكية داخلية للفلسفة ، فهي تلهم الفلاسفة كما أنها مطالبة بشدة ، ودون شك ، بتجديد نظرية الأدب . فهل تعد القضايا الفلسفية التي تلقي التداولية الضوء عليها ملححة وجديدة ؟

- يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق ، إذ يجد هذا المنطق من هنا ، مصادره الإغريقية . وتثير التداولية من ثم ، آمالا كبيرة ، فأى شيء تدعيه إذن ؟ ألا يكفيها أن تكنس واجهة بابها ؟ إن كل من يلقي بنظرة خاطفة حول الحالة المنهجية لهذا الدرس يدرك شرعية القلق في كل ذلك . فبادئ ذي بدء ، هل علينا أن نقول بالتداولية أو بالتداوليات ؟ هل علينا أن نقول عنها : درسا أو صراع دروس ، مختلفة ؟ فالتداولية كبحث في قمة ازدهاره ، لم يتحد بعد في الحقيقة . ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين ، فيها ينحصر تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها . ونكاد نرى جيدا ، على العكس من ذلك ، إلى أي حد تكون التداولية مفترق طرق غنية لتداخل - اختصاصات اللسانيين والمناطق والسيمايين والفلاسفة والسيكولوجيين والسوسيولوجيين . فنظام التقاطعات هو نظام للالتقاءات والافتراقات .

تعني كلمة التداولية عند بعضهم "البراكسيس" ، إذ على التداولية أن تعين مهمتها في إدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل . ويدركها البعض الآخر كمهمة أساسا بالتواصل ، بل وكل أنواع التفاعل بين الأعضاء الحية . بينما عليها عند البعض الآخر أن تعالج استعمال العلامات أساسا ، وهذا هو منظور أحد المؤسسين ، ويدعى مورير . أما الفريق الأخير فيعد التداولية علم الاستعمال اللساني ضمن السياق ، أو



بتوسع أكثر، هي استعمال العلامات ضمن السياق . وتدفع أهمية هذا المفهوم الأخير بماكس بنيك إلى إعادة-تسمية التداولية في نظره : إذ عليها أن تسمى " السياقية " !

ففي اتجاه بيرس - موريس - كارناب وموريس - سيبوك واتجاه ميد - موريس وميد - باتيسون ، تظهر التداولية كأحد مكونات السيميائية، مكتسجة مظهرًا تجريبيًا وطبيعيًا ، أساسًا . وعلى العكس من ذلك ، فالتداولية تدخل في عمر التقعيد، انطلاقًا من بارهيل ، أما أن تكون تداولية منطقية وشكلية فقد أثار هذا جدلا . وليس هذا كل شيء ، فالتداولية تستقبل ميراث لسانيات التلفظ ، كما أن وراءها أخيرا مجموع مكتسبات الحركة التحليلية في الفلسفة، وبطريقة مباشرة أكثر، وأكثر ظهورًا تحليل اللغة العادية . لقد تولدت التداولية ونمت عبر اختلافات وتوحيدات متلاحقة، وليست وحدتها اليوم مضمونة ، لتواجد كثير من الطرق المتسابقة في عراق بناء . (12)

إن " الإنجازية " بالنسبة لأوستين تدرج في إطار اللغة ، ضمن التواضعات التي تكونها ، وانطلاقًا من تلك التواضعات تربط القيم الإنجازية بمورفيم معين ، بصفة معينة ، ووحدة معجمية معينة . فإذا لم تظهر القيم الإنجازية في الملفوظ ، فسوف يتعلق الأمر بـ " الاستعمال التواضعي ، وبهذا المعنى بالذات يمكننا تفسيره بالفعل الإنشائي " ، ويمكن بالتالي أن يطبق على الإنجازية صفتي الاصطلاح والتصريح . على العكس من ذلك نجد أن القيم التأثيرية المتغيرة لا تنتج عن تواضعات لسانية محضة ، فهي مرتبطة بالميدان الضمني .

وترجع " نظرية أفعال الكلام " إلى أوستين ، وقد بين أن اللغة ليست بنى ودلالة فقط ، بل هي أيضا فعل كلامي ينجزه المتكلم ، ليؤدي به أغراضا فهو عمل يطمح من خلاله ، أن يحدث تغييرا معينًا في سلوك مخاطب إما بالفعل أو بالكلام . وقد وسع " سورل " نظرية أفعال الكلام " ، فأوضح فعل شروط إنجازها وميز كذلك بين الأفعال المباشرة والأفعال غير المباشرة في مؤلفه المشهور " المعنى والعبارة " ، الذي نعتبره من أهم المراجع في موضوع التداولية .

يستهل " أواسلد ديكرو " كتابه " القول ، واللا قول " برفض الاعتقاد الذي يقول إن اللغة تفيد التواصل بالمفهوم الضيق للمصطلح ، أي إيصال المعلومات . تحتوي

اللغة في ذاتها عند ديكر و جداول من العلاقات بين الأشخاص وأدوار متعددة ، وجهازا من التواضعات والقوانين التي تنظم النقاش بين الأشخاص . الأدوار التواضعية هذه ليست شيئا آخر سوى الإنجازية التي تحدث عنها أوستين .

فالإنجازية عند ديكر و لا تتحدد في الأفعال التي يصفها الفيلسوف الإنجليزي ، فهي تتضمن كذلك الافتراض الذي هو من الوسائل المتقدمة من طرف اللغة ، للإجابة عن متطلبات التضمين التي يحتاجها المتخاطبون في عدة حالات ، وسيلة " للقول واللاقول " مثلا . يضع أوستين الافتراض من بين شروط استعمال الأفعال الإنشائية ، التي يجب أن تتحقق حتى لا تكون هناك خيبة أمل .

يعد الافتراض بالنسبة لأسوالد ديكر و فعلا كلاميا خاصا . فهو فعل مثل الإثبات ، الاستفهام ، الأمر ، لأنها تقوم بتعديل العلاقات بين الذوات المتخاطبة . يخلق الإلزامات ويؤسس الحقوق والواجبات ويعين الأدوار . تكمن خصوصية الافتراض في الطريقة ، التي يفرض بها على المخاطب إطارا لاستمرار الخطاب : يجبره على الفعل وكأن محتوى الافتراض حقيقة مؤكدة ، لا يمكن من حيث المبدأ أن يؤدي إلا على مستوى المثبت وليس على مستوى المفترض . لهذا السبب يحتل الافتراض مكانة أساسية في التفكير في علاقة السلطة بالقول ، حول الخطابات المسمى بـ " الإرهابية " ، وحول التواصل المؤقت ، وحول " لغة الخشب " .

بوضع الافتراض ضمن الانجازية يتخلل أسوالد ديكر و عن التعريف الذي يربط الإنجازية والتصريح . إذ هو تعريف غير واضح بالمفهوم الأوستي لـ " المصرح بواسطة الفعل التأثري " . انطلاقا مما سبق يقابل الافتراض شكلا آخر للضمنية هو القول المضمّر . هذا الأخير يستنتج من المعنى الجانبي ومن السياق بواسطة الأسلوب الخطابى ، أي من الاستدلال بالاستعانة بقوانين الخطاب ، أهما قانون الإخبار وقانون الشمولية . (13)

أما بالنسبة لـ " ا. برونودنر " ، لا توجد أي قيمة تداولية تدرج ضمن إطار مدلول الكلمات ولا في بنية الجملة ، فدلالاتها الأولية تمثيلية محضة ، بحيث أن كل قيمة

فعل تكون متفرعة ، ناتجة من التلاقي المحقق بالتلفظ بين القيم الوصفية ، وبين بعض الشروط السياقية الخاصة ، فانطلاقا من هذا يمكن الاستغناء عن مفهوم الإنجازية .

فمثل هذا الاستغناء يفرض علينا بالخصوص ، أن نجعل للأفعال الإنشائية مجالا معيناً ، حيث لم يعد المفهوم الأوستيني صالحاً لها . بالنسبة لبروندونر الأفعال الإنشائية لا توظف لأداء الفعل الذي تدل عليه ، ولكن توظف لعدم تأديته ، فهي تسمح بالاستبدال الفعلي للكلام . لا ينفصل مفهوم الفعل بالنسبة لبروندونر ، عن مفهوم الإشارة ، إذ لا يمكننا العمل بدون تحريك الأيدي أو الأرجل أو عضو لآخر من الجسد ، فالكلام إذن عكس العمل ، لذلك يعاد الاعتبار للحدس الذي يبرز في الصيغ المألوفة . (14)

يشمل امتداد مجال التداولية ومشاغليها ، دراسة المفاهيم والأقانيم الأساسية التالية : حكم الحديث ، والافتراض المسبق ، والتفاعل والحوار .

1 - حكم الحديث لغرايس : لأن كان " أوستين " ، و " سورل " ، قد شحذا مفهوم الاصطلاح ، الذي يحدد ويكفل القوة الإنشائية لفعل الكلام ، فإن " غرايس " قد اقترح مفهوماً أعم ، يمكن أن يشتغل بمعزل عن فعل الكلام ، كما يمكنه أن ينظم التواصل أي نوعاً من السلوك العقلائي للفرد ، كما يؤسس مبدأ التعاون داخل التبادل التعاوني حول مقاصد المشاركين ، وهذه المقاصد ليست في الواقع صريحة بين أطراف التبادل ، والحال أنها عبارة عن عناصر خفية ، تعتمد في شكل اتفاق ضمني من قبل المتخاطبين ، الذين يسهرون على مجرى التواصل الحسن ، بموجب لعبة ذكية من الاستنتاجات .

2 - مفهوم الافتراض المسبق : عند كل عملية من عمليات التبليغ ، ينطلق الأطراف المتخاطبون من معطيات أساسية وأقانيم معترف بها ومعروفة . وهذه الافتراضات المسبقة ، لا يصرح بها المتكلمون ، وهي تشكل خلفية التبليغ الضرورية للنجاح العملية ( التبليغية ) . وهي محتواة في القول ؛ سواء تلفظ بهذا القول إثباتاً أو نفياً . وهكذا لو قمنا باختيار قول ما ، ويدعى هذا الاختبار اختبار النفي ، فإن الافتراض المسبق يظل صالحاً : أغلق النافذة ، لا تغلق النافذة . يتمثل الافتراض المسبق هنا في كون النافذة مفتوحة .

3 - مبدأ التفاعل : لئن ركز دعاة نظرية أفعال الكلام أبحاثهم حول شروط إنجاز هذه الأفعال ، وتحليلها وتصنيفها ، فقد تبين بعد ذلك أنه من الضروري توسيع مجالها ، بحيث تشمل التفاعل والحوار . وراء الصبغة الفلسفية للتفاعل ، يجب في إطار التداولية الاحتفال بالعوامل اللسانية قبل كل شيء . فعندما يتفاعل شخصان ، فإنهما يقيمان بينهما علاقات ذاتية ويتبادلان المعلومات . ويجري التبليغ أو التواصل في ذات الوقت على مستويين ، أو لنقل إنه يكتسي وجهين اثنين : الوجه العلائقي ، الذي يبرز من خلال النبذة والحركة والإيماء . ووجه المحتوى ، الذي يتعلق بالمعلومات الفكرية والمعرفة المجردة .

ويتعلق الأمر في الحالة الأولى بالتبليغ القياسي ، في حين يتعلق الأمر في الحالة الثانية بالتبليغ المدعو " الاطرادي " .

إن هذه الاعتبارات العامة حول مبدأ التفاعل ، يجعل من مظهره العيني ، الذي هو الحوار مكون التبليغ الأساسي .

4 - البنية الحوارية : لقد أخذت إشكالية الحوار تستثير اهتمام الدارسين منذ ثلاثين سنة ، وهناك عدة مدارس ذوات توجهات متعددة تعنى بهذه القضية ؛ فعلى سبيل المثال : النزعة الانتروميتودولوجية : تلح على تحليل الحديث ، وكذا الاستراتيجيات التي يعتمدها المتكلمون . الاتنوغرافيون : فإنهم يهتمون بمفهوم " الملكة التبليغية " .

النزعة اللسانية والاجتماعية ؛ فإنها تقوم بتحليل الأقوال في مختلف مقامات التبليغ ، بالاعتماد على الوظائف اللغوية المحصورة من قبل " بوهلر " و " جاكبسون " . وأخيرا فإن علم الاجتماع ، يشارك هو الآخر بنصيب لا يستهان به ، وذلك من خلال أعمال " غوفمان " حول التفاعل ، الذي يحصل وجها لوجه ، وذلك في الحالات التي يكون هم المتفاعلين ( المتخاطبين ) فيها ، هو الحفاظ على " سمعة " المخاطب . وإنه من الأهمية بمكان في كل بحث تداولي الاحتفال بالحوار ، بوصفه بنية كبرى والفعل اللغوي بوصفه بنية صغرى . (15)

ولما كانت هناك عدة توجهات للسانيات التداولية ، فإنه لم يهتد بعد إلى صيغة موحدة . وقد اقترحت قد تحديدات : استشراف " شيلين - لانج " ( 1979 ) ثلاثة توجهات أساسية . إن اللسانيات التداولية هي في الوقت نفسه ؛ علم استخدام الأدلة ،

ولسانيات الحوار ونظرية الأفعال اللغوية . أما "موريس" ، فإنه يرى بأن اللسانيات التداولية ، هي العلم الذي يعالج العلاقة بين الأدلة ومؤولها . في حين يرى "ريكاناتي" ، و"ديلر" ؛ بأنها تخصص يدرس استخدام اللغة داخل الخطاب والسمات المميزة لها ، التي تؤسس وجهته الخطائية في صلب اللغة . وأخيرا فإن "ف. جاك" ، يعتبرها تخصصا يتناول اللغة بوصفها ظاهرة خطائية وتبليغية واجتماعية في الوقت نفسه . (16)

ونظرا لعلاقتها بالتخصصات الأخرى ، فإنها تحتوي على أوجه لسانية واجتماعية ونفسية . ولما كانت لا تستبعد "لسانيات النظام" ، فإنها تدرج علم التراكيب والدلالة . وإذا نحن نظرنا إليها من هذه الزاوية ، فإننا نجد أنها تستدعي إعادة تحديد اللغة : ليس القول ذا محتوى فحسب بل أنه ذو مقصد . وفضلا عن هذا فهو أداة اتصال بين أطراف التبليغ ، كما أن القول فعل داخل مجرى النشاط ، وكل فعل يغير حالة العلاقات القائمة بين أطراف الحديث والموجودة من قبل ، ويأتي بشروط نشاطات مقبلة .

يتناول أنصار التداولية التي هي - حسب جيرار جانجامير - مجرد طريقة لتمعن الفعل الأدبي ، النص وفق العلاقة الثلاثية "علامة ، مستعملون ، إطار" . ويشكل المؤلف أو الكاتب إلى جانب المتلقي ، الطرف الثاني من هذه العلاقة ، من حيث إن كليهما مستعملان للعلامة ( النص ) ، مادة التخاطب ، التي هي وحدة تركيبية ، والتركيب في النص الأدبي ذو وجهين ، وجه نحوي وآخر لغوي . ومن هنا ينشأ معنى لغوي أو حرفي ، وآخر بلاغي أو أدبي . أما الأول فيمكن إدراكه مباشرة من خلال النظم ، وأما الثاني فينشأ عن التداعيات التي تحدثها الوحدات النظمية في ذهن المتلقي ، الذي ينهل من خزان العلامات ، التي يتضمنها فينتقي منها ما يراه مناسبا للغرض المعبر عنه . وبذلك يدخل إسهام المتلقي في إنتاج هذا المعنى .

وهذا - حسب فهمنا - هو الأساس الذي بنيت عليه نظرية التفاعل لأصحابها زعماء نظرية التلقي . وهذا ما يبرره دعوة هؤلاء ، ودعوة أنصار التداولية أيضا ، للاهتمام أكثر بالمتلقي ، عند تناول النص الأدبي من حيث ، إنه في نظرهم نتاج تفاعل قراءة أكثر منه نتاج إبداع مؤلف ، الذي بدا لهم أشبه بالمهندس ، الذي يبنى البنية ويتركها بمجرد أن ينهي بناءها ، دون الاهتمام بالغرض الذي تستخدم له . لكن أحد أبرز الوجوه في هذا

التيار " دومينيك مانفو " أصبح يدعو في أحدث كتاباته ، إلى الاهتمام بالمؤلف وحياته في الدراسة الأدبية . (17)

### التداولية والحجاج وبلاغة الخطاب

هكذا ينتمي القول أو النص الحجاجي إلى مجال التداوليات ، إلا أن مجال التداوليات هو مجال واسع من جهة ، ومتشعب من جهة ثانية . وبالتالي يجوز القول بوجود تداولية البلاغيين ، وتداولية اللسانيين ، وتداولية المناطقة والفلاسفة ، إلخ . هكذا ، تذهب إحدى الباحثات إلى القول : " فالتداولية كبحث في قمة ازدهاره ، لم يتحدد بعد في الحقيقة . ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخص تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها " . وبغض النظر عن تداخل الاختصاصات المقاربة للتداولية ، فإن هذه الأخيرة تحاول الإجابة عن أسئلة مهمة مثل : - من يتكلم ؟ وإلى من يتكلم ؟ - ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟ - ما هو مصدر التشويش والإيضاح ؟ - كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر ؟ وتستدعي الإجابة عن هذه الأسئلة استحضار مقاصد التكلم وأفعال اللغة وبعدها التداولي والسياق ، إلخ . وبصرف النظر هل التداولية هي قاعدة اللسانيات أم العاكس ، فإن الأسئلة المطروحة سابقا تنطبق على كل أنواع الخطاب والتكلم ، بما فيها الخطاب الحجاجي .

إن هذا الأخير ينطوي على البعد التداولي على عدة مستويات . فعلى مستوى أفعال اللغة المتداولة في الحجاج هناك الأفعال " العرضية " والتي تستعمل - حسب أو ستين " لعرض مفاهيم ، وبسط موضوع ، وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع . مثال ذلك : أكد ، وأنكر ، وأجاب ، واعترض ، وهب ، ومثل ، وفسر ، ونقل أقوالا " . وعلى مستوى السياق هناك أدوات وتعابير وصيغ تضيفي السمة الحجاجية على مخاطب ما ، مما يجعل الحجاج يكون ضمينا أو صريحا . هكذا ، نجد تعابير إنجازية موجهة إلى ربط قول ما بباقي الخطاب وبكل السياق المحيط .

من هنا نعتز على " أجيب " واستنبط " ! أستخلص " وأعترض " . . . وتأتي هذه التعابير لتربط القول بالأقوال السابقة وأحيانا بالأقوال اللاحقة . . . " . لكن هناك مستوى آخر يتجلى فيه البعد التداولي للخطاب الحجاجي ، يتمثل في المستوى الحوارية أو

التحاورى سواء كانت ذوات هذا التحاور مضمرة أو متعددة الأصوات والأمارات . وبهذا الصدد تقول فرانسواز أرمينكو ما يلي : " تعد الحوارية مكونا لكل كلام ، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين توجدان في علاقة حالية . ويقدم المبدأ الحوارى من خلال الحدود التالية : "كل تلفظ يوضع في مجتمع معين ، لابد أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصانة وثنائية العرض ، على حد تعبير فرانسيس جاك .

ومن هذا المنطلق ، فإن الظاهرة الحوارية تعتبر صميمية في كل خطاب على الإطلاق . إلا أن الاتجاه الحجاجي الذي ء هذه الظاهرة يبرز بوضوح أكثر على صعيد التواصل الفكري ، وهذا ما اتضح مع التداولية المتعالية لدى كارل أوتوبل ، والتداولية العالمية لدى يورغن هابرماس . (18)

إن اهتمام هابرماس باللغة والمعنى والحقيقة والتواصل والبرهنة المرتبط ، بشكل أساسي ، بإشكاليته المركزية المتعلقة بالعقلنة والحداثة ، استدعى منه هذا الاهتمام تطويره وتعميقه بقاعدة نظرية نعتها بـ " التداوليات الصورية " ، والتي يرى أن وظيفتها تتمثل في إعادة بناء شروط الإمكان الكلية للتفاهم . على اعتبار أن كل فعل تواصلى يقوم بفعل للكلام ، مضطر للتعبير عن ادعاءات كلية للصلاحيّة ، على أساس أنه يقدر على تبريرها للمشاركة في أية عملية من عمليات التفاهم . بمعنى آخر أنه يتعين على كل متكلم أن ، أن يختار تعبيراً معقولاً لكي يتمكن المتكلم والمستمع من تفهم الواحد للآخر ، والمتكلم يجب أن تكون له نية توصيل مضمون قضوي حقيقي ، لكي يتمكن المستمع من مشاركة معرفته ، وعلى هذا المتكلم أيضاً أن يعبر عن مقاصده بصدق ، لكي يتمكن المستمع من تصديق تلفظ المتكلم والثقة به ، وأخيراً يتعين على المتكلم اختيار تلفظ دقيق بالقياس إلى المعايير والقيم الجاري العمل بها ، لكي يتمكن المستمع من قبول هذا التلفظ ذي الخلفية المعيارية . (19)

فالهدف من التفاهم هو الوصول إلى نوع من الاتفاق ، يؤدي إلى التذاوب المشترك وإلى التفهم المتبادل ، والثقة المتبادلة وإلى التقارب في النظرات والآراء . وهذه الأبعاد من التذاوب تقابلها ادعاءات للصلاحيّة ، تتمثل في المعقولية والحقيقية والدقة

والصدق ، والتي يستند عليها كل شكل من أشكال الاتفاق . ومن ثم فإن التفاهم هو العملية التي من خلالها ، يتحقق اتفاق معين على الأساس المفترض ، لادعاءات الصلاحية المعترف بها باتفاق مشترك .

تتمثل دلالة هذا الاعتراف المشترك فيما يلي : إذا كان الأمر يتعلق بتحقيق تواصل في اتجاه نشاط تفاهمي ، فإن المتكلم والمستمع يعرفان ضمناً ، بأن على كل واحد منهما ، أن يعبر عن هذه الصلاحيات المذكورة . كلاهما يفترضان أنها يحققان ، فعلياً ، هذه الافتراضات للتواصل ، بمعنى أنهما مفوضين للتلفظ بادعاءاتهما للصلاحية . هذا يتضمن الاقتناع المشترك بأن ادعاءات الصلاحية المعبر عنها في كل مرة ، إما أنها مبررة ( كما هو الشأن لمعقولية الجمل المتلفظ بها ) ، أو يمكنها أن تكون كذلك ( كما هو الحال الحقيقة والصدق والدقة ) . وذلك لأن الجمل والقضايا والتلفظات المعبر عنها ، تستجيب لشروط المطابقة في كل مرة .

ويرى هابرماس أن اللغة ، وكذا الكلام ، أي استعمال الكلمات في تلفظات ، قابلة للتحليل الصوري . فالوحدات الأولية للغة ( الجمل ) ، والوحدات الأولية للكلام ( التلفظات ) قابلة للتحليل من وجهة النظر المنهجية ، التي تسعى إلى إعادة بناء عقلي للمفاهيم والمقاييس والقواعد . وهابرماس في تحليله للأبعاد الصورية والكلية للتداوليات ، يحاول ما أمكن الاستفادة مما يسميه بـ " التأويل المتعالي " ، لا سيما عند كانط وعند الاستعمال الذي يقوم به " كارل أوتو آبل " لهذا التأويل ، لأن هابرماس يعتبر البنيات الكلية للخطاب ، يجب أن تدرس أولاً وقبل كل شيء ، من جانب مسألة التفاهم وليس حسب التجربة ، وبمجرد ما نقر بهذا الواقع فإن المقارنات مع الفلسفة المتعالية تأتي في الدرجة الثانية . (20)

إن القصد الأساسي لنظرية أفعال الكلام المرتبطة بالتداوليات الكلية ، يتمثل عند هابرماس في الصياغة الموضوعية للوحدات الأولية للخطاب ( التلفظات ) ، وذلك بتبني الموقف الذي بموجبه تصوغ اللسانيات الوحدات اللغوية بشكل موضوعي ( الجمل ) . ومن ثم فإن التحليل الذي يسعى إلى إعادة بناء اللغة ، يهدف إلى الوصف الواضح للقواعد ، التي يتعين على المتكلم المقتدر امتلاكها ، لتكوين جمل نحوية والتعبير عنها



بطريقة مقبولة . فالوحدة الأولية للخطاب تتمثل في فعل الكلام ، والوحدة الأولية للغة تتجلى في الجمل . إذ بالقياس إلى شروط الصلاحية ، تتمايز هذه الوحدات ، فالجملية المصاغة جيدا من الناحية النحوية تستجيب لشروط المعقولية ، وعلى من يشارك في التواصل أن يكون مستعدا للتفاهم بالتعبير في كل مرة ، عن ادعاءات الحقيقة والصدق والدقة ، ومفترضا ، بشكل متبادل ، إن هذه الادعاءات محترمة . ومن ثم فإن الجمل تكون موضوع تحليل لساني ، بينما أفعال الكلام تكون موضوع تحليل تداولي .

ويرى هابرماس أن هناك ثلاث وظائف للتداوليات الكلية ، تتمثل الأولى في وصف شيء ما بواسطة جملة معينة ، والثانية في التعبير عن قصد المتكلم ؛ والثالثة في إقامة تداوتية بين المتكلم والمستمع . وهذه الوظائف الثلاثة تكون متضمنة في كل الوظائف ، التي يمكن لتلفظ ما القيام به حسب السياقات المختلفة .

ويمكن تلخيص النموذج اللغوي الذي يقترحه هابرماس من منظور التداوليات الكلية على الشكل التالي : إنه يعتبر أن هناك قطاعات محددة من الواقع ، تتمثل في ما يسميه بالطبيعة الخارجية والمجتمع ، الطبيعة الداخلية واللغة ، تقابل هذه القطاعات مباشرة أنماط محددة من العلاقات مع الواقع . وهذه الأنماط هي : الموضوعية ، المعيارية ، الذاتية ، والتدابير . هذه الأنماط تقابلها ادعاءات الصلاحية المتمثلة في الحقيقة ، الدقة ، الصدق والمعقولية ، كل هذا تقابله وظائف كلية لأفعال الكلام ، تتمثل في تقويم حالة الأشياء ، وإقامة علاقات متداخلة بين الأشخاص والتعبير عن التجارب الذاتية .

ولذلك يرى هابرماس أن نواة التداوليات الصورية تتكون من خلال تحليل الافتراضات التداولية الكلية ، لأفعال الكلام أولا ، لأن الأمر يتعلق بالدور التداولي ، الذي تلعبه ادعاءات الصلاحية القابلة للنقد ، والتي تتطلب اعترافا تداوتيا وتحيل إلى القدرة على تقديم ما يكفي من الحجج لتبرير ذلك .

إن هابرماس بعد تحليله لمقاييس وقواعد ووظائف اللغة ضمن تصوره للتداوليات الصورية ، التي تعتبرها اجتهادات ضرورية لإسناد نظرية الفاعلية التواصلية ، يؤكد على أن نظرية النشاط التواصلية لها أبعاد فلسفية واضحة ، مرتبطة بنظرية المجتمع تجعل من التواصل الاجتماعي قاعدة جوهرية لمفاهيمها ، فضلا عن أنها تقدم مساهمة

واضحة لنظرية الدلالة. فالتداوليات الصورية تتبعها للمقاربة الدلالية للحقيقة ، ترجع تفهم تلفظ معياري للغة إلى معرفة الشروط العامة ، التي يمكن لمستمع ما قبول تلفظ معين . ولذا فإننا نفهم فعلا للكلام حين نعرف ما يجعله مقبولا .. وإننا نقر بأن فعلا للكلام ، يمكن أن نسميه مقبولا حين يستجيب للشروط الضرورية ، التي تساعد المستمع على الجواب بنعم ، على الادعاء المعبر عنه من طرف المتكلم .

وهنا ننتقل إلى مستوى آخر من الحديث عن الفاعلية التواصلية عند هابرماس . فهو حين يؤكد على أهمية نظرية البرهنة والتداوليات الصورية ، وعلى ما يسميه بـ " أخلاقيات التواصل " . أي أن للتواصل معايير أخلاقية تنظم تبادل الأفكار وادعاءات الصلاحية من خلال المناقشة . فكل ما هو عقلي عند هابرماس ، هو قابل للمناقشة ، لأن كل دلالة مقترحة من طرف شخص ما تشكل قضية معنى ، وكل قضية معنى يمكن مناقشتها في إطار مقولة الصلاحية . (21)

وبدون أن ندخل الآن في تفصيل مواقف هابرماس من الوعي التأويلي ، ومن المناقشات والسجلات التي أجراها مع مجموعة كبيرة من الفلاسفة الألمان في هذا الموضوع ، وعلى رأسهم غادمير ، وهانس ألبير ، وكارل أوتو أبل ، وهي سجلات من أعمق كتابات هابرماس في دفاعه عن تصورات وأطروحاته ، نود أن نشير إلى ما يسميه بـ " منطق المناقشة " . وبالتالي فإن منطق المناقشة في أساسه لا يمكن إلا أن يكون منطقا تأويليا ، على اعتبار أنه يدرس الخصائص الصورية التي تقدمها السياقات البرهانية ، لأن البرهان يتمثل في التحليل الذي يجب أن يحفزنا على الاعتراف بادعاء صلاحية تأكيد أو أمر أو تقييم معين . لا سيما وأن هابرماس يؤكد على أن البرهنة تظهر في سلسلة من أفعال الكلام وليس القضايا ، لأن الانتقال بين الوحدات التداولية للخطاب ، لا يمكن أن تأسس بطريقة منطقية محضة أو بطريقة تجريبية خالصة .

ويميز هابرماس ، في سياق حديثه عن المناقشة ، بين المناقشة النظرية والمناقشة العملية . وهو يرى أن شكل المناقشة النظرية يساعد التجذير التدرجي ، وعلى التأمل الذاتي للذات الفاعلة للمعرفة . أما المناقشة العملية فهي تسعف كذلك على التجذير التدرجي ، وعلى التأمل الذاتي للذات المتدخلة في الفعل . ومهما كانت طبيعة المناقشة ،

فإن القوة الاجتماعية للبرهان تستند إلى اعتبار أن الناس يتوصلون إلى تحقيق الإجماع بالرغم من تذبذبهم بين أنواع المناقشات . لأن المهم هو الإجماع المحصل عليه بالبرهنة ، شكل معيارا كافيا لتبرير الادعاءات الخطابية للصلاحيّة ، شريطة أن تضمن الخصائص الصورية للمناقشة ، حرية الانتقال من مستوى المناقشة إلى مستوى آخر .

بمعنى آخر أن هابرماس يؤسس أخلاقيات التواصل على مبادئ عقلية ، تستمد بعض عناصرها من التداوليات الكلية . لأن هذه التداوليات هي التي تسمح بالتفكير في الأساس الذي يجعل من التلفظات أو أفعال الكلام حقيقة دقيقة . ثم إن هابرماس حين يؤكد على المناقشة وعلى التواصل الاجتماعي ، فإنه يسلم بأن التفاعل يتعين أن يحصل داخل مجال عمومي حديث ، يجمع بين العقلانية السياسية والمشروعية الديمقراطية. (22)

يحتل الحجاج أهمية كبيرة لكونه ذا علاقة مباشرة بما يسمى نظرية " القول " أو الحديث ، من حيث كون المحاج يتبنى أطروحة معينة ، تميزها القرائن القولية المستعملة مثل : أنا ، أنت ، هنا ، الآن . وأيضا بما يسمى " التداولية " ، لأن المحاج يحاول التأثير على المتلقي ، إما لإبعاده عن الأطروحة النقيض وإما لغير رأيه . فالنص الحجاجي لم يدخل المجال التعليمي إلا مؤخرا ، لأنه تميز من قبل برويتين متباينتين : \_ رؤية فلسفية ، تمثلت أساسا في أعمال " ش . برلمان " ، وتخص مجال وسائل الحجاج . رؤية لسانية تداولية من أقطابها " ا.ديكرو " ، ودراساته حول الحجاج في اللغة .

إن أساس الحجاج ، إذن ، في منظور بعض الاتجاهات التداولية هو الحوارية ، وما تتطلبه من عمليات حجاجية متنوعة وتباين تقنيا بتنوع وتباين أنماط التحوار ومراتب الحوارية . وقد شكل هذا الأساس دافعا دفع بعض الباحثين إلى إجراء تصنيفات ضمن الفعل الحوارية تحت مبرر مراعاة الشروط السوسيو - لسانية لكل صنف ولبعده التداولي الخاص . وقد ذهب الأستاذ طه عبد الرحمن إلى الاعتقاد بأن ("الحوارية تنقسم إلى "الحوار" !المحاورة" والتحوار" ، وكل منها يخضع لمنهج حجاجي استدلالي وآلية خطابية وبنية معرفية وشواهد نصية" .

غير أن مثل هذا التصنيف للفعل الحوارى - الحجاجى ، وما يترتب عليه من تقسيات منهجية، قد يسقطنا في نزعة تفاضلية وتعسفية، أو موجهة بخلفيات أخلاقية عابرة. والحقيقة، إن الحوارية وحجاجها هي ذاتها من نتائج "العملية التواصلية"، ومن ثم فمن الصعب جدا حصر كل اتجاهات المناقشة والتخاطب الحجاجى، حتى ولو حاولنا أن نضع لذلك قواعد أو مبادئ "أو مسلمات كتلك التي سماها "كرايس" بمبادئ المناقشة القائمة على "التعاون"، وهذه المبادئ أو الحكم هي أربعة وتتلخص فيما يلي: 1- مبدأ الكم: اشتغال مساهمة المناقش على كمية من المعلومات المطلوبة لا زيادة فيها ولا نقصان. 2- مبدأ الكيف: المساهمة في النقاش تكون حقيقية لا تؤكد ما يعتقد صاحبها أنه خطأ. ولا تؤكد ما هو في حاجة إلى حجج. 3- مبدأ العلاقة: التكلم في صميم الموضوع، وعند الضرورة. 4- مبدأ الطريقة: الوضوح في الكلام، وتجنب الالتباس في الحديث، وكذا تجنب الكلام الغامض، مع توخي الاختصار والمنهجية.

وهذه المبادئ لا يمكن اعتبارها تداولية أو حجاجية محضة، لأنها تعتبر عديمة المعنى خارج نطاق النشاط الخطابي باعتباره نشاطا عقليا. وهذا النشاط بدوره ليس معزولا عن مضمونه السوسيو - أخلاقي والتواضعي (العرفي). والدليل على ذلك، أن كل مناقشة أو تفكير حجاجي أو غير حجاجي هو تفكير مع الآخر وتواصل معه. (23)

إن التكلم عن النص الحجاجي يفترض أننا نعتقد في الإمكانية النظرية، وفي الفائدة التعليمية في تصنيف النصوص وتحديد الأجناس والأنواع، أو النماذج التي من المستحسن معرفة خصائصها. لقد واجه الدارسون مشاكل عدة في تحديد الأجناس الأدبية، نتجت عن محاولة تصنيف النصوص، مما أدى إلى اضطراب وتمايز بين مختلف التيارات والمدارس خاصة الأدبية منها: \_ الترتيب التاريخي حسب العصور: الرومانسية، الرمزية، الواقعية. الترتيب حسب الجنس: القصة، الرواية، الشعر، الحكمة. الترتيب اللساني: وصفي، عرضي، تفسيري، حجاجي.

إلا أن ظهور مفهوم "النص" المتبنى من قبل نقاد من أمثال: بارت، وكتاب مثل لوكليزو، كان بمثابة إعلان نهاية "الأجناس". وقد تعددت المقاربات المتعلقة

بتحديد أنواع النصوص ، منها ما بني على دورة التخاطب المشهورة لجاكسون ، رغم خطورة تطبيقها حرفيا . ومنها ما بني على " نظرية القول " خاصة بنفسيت بين القصة وبين الخطاب . وهناك مقارنة وتصنيف اعتمدها ١. ويرلايك تقوم على التمييز بين خكسة من أنواع النصوص : الوصفي ، والسردى ، والعرضي ، والحجاجي ، والأمري . وتم تطوير هذا التقسيم من طرف أدام وكومبيت ، ويبدو أن له عدة مزايا في المجال التعليمي .

إن النص الحجاجي ، مثل النص السردى الذي يمر من مرحلة أولية إلى مرحلة نهائية بواسطة مسار تحويلي ، يمر أيضا من مرحلة التفكير الأولى ( الأطروحة المعطاة المرفوضة ) ، إلى مرحلة التفكير النهائي ( الأطروحة المقترحة ) بواسطة مسار حجاجي . هذا من الناحية المثالية لأننا نجد في الواقع تداخلا بين المراحل ، في التقديم والتأخير ، وذلك حسب الاستراتيجية الحجاجية . غير أن النص الحجاجي يتميز عن النصين السردى والوصفي بخاصية التحوارية . (24)

بناء على الخصائص العامة للنصوص الحجاجية ، يمكن اقتراح شبكة قراءة خاصة بها . تعتمد أساسا على البحث عن القرائن النصية ، التي يسمح لنا تحليلها بتقديم فرضيات التفسير الأولية . تصف هذه القرائن في ثلاثة مجالات كبرى : 1 - قرائن القول ، تظهر وضعية المحاج بالنسبة للقول على مستوى اللغة ، أي على مستوى السمات الذاتية . تعتبر أسماء الإشارة أولى هذه السمات ، باعتبارها تربط بين القول والحقيقة الما وراء لغوية ، لأنها تحيل على حال التخاطب ، نظام الزمن ، علامات التحديد الزمني " هنا " ، و " الآن " ، التي تتطلب تفسيرا ذا علاقة بالمتكلم . 2 - القرائن التنظيمية ، نبحث في النص الحجاجي عن كل ما يساعدنا على معرفة الأطروحات ومدى تناسق الحجج .

من الناحية الخارجية في شكل تقديم النص ( العناوين ، الخط ) . أما في النصوص القريبة من نظام العرض ، فينبغي تتبع السير الموضوعاتي ، السير بموضوع متفجر . أم حينها يكون الحجاج قريبا من النموذج البرهاني ، فينبغي التركيز أكثر على الروابط الحجاجية أو المنطقية ، وعلى كل ما يدل على " المناحي الحجاجية " . أما على مستوى أكثر بلاغة ، فيمكن الاهتمام بـ " عبارات التقديم والانتقال والاختتام " . وهذا نجده أكثر في النصوص الأدبية الكلاسيكية القديمة .

3 - القرائن المعجمية ، تتمثل في مراعاة التقابل في وجهات النظر ، وما ينتج عنه من مفردات متضادة ، نظرا لكونها تعكس تضادا في الأطروحات . غالبا ما ينسب النص الحجاجي للأطروحة المقترحة مفردات التمعن ، والملاحظة الصارمة والأدلة الإحصائية ، بينما يربط الأطروحة المرفوضة بكل ما له علاقة بالوهم والظن ، وذلك حتى نصل في نهاية النص إلى مقابلة بين الحقيقة وبين خطأ ( الآخر ) . يسمح شرح القرائن وإعادة ترتيبها بقراءة دقيقة للنص ، وهنا يجب ذكر ثلاث ملاحظات :

الأولى : إن السمة الدينامية للنص الحجاجي تحتم علينا عدم الوقوف كشف جامد للقرائن . إن توزيعها في النص وتحولاتها المحتملة كلها عناصر أساسية للشرح ، كما أن التوزيع غير المتساوي للحقول المعجمية أو التغيير في النظام يساعدنا على تحديد الانتقال من الأطروحة المرفوضة إلى الأطروحة المقترحة . الثانية : تتمثل في أن أهمية هذه القرينة ، أو تلك تكون حسب النموذج الحجاجي المهيمن ، تعتبر دراسة النظام القولي مثلا مدخلا جيدا لنص جدلي ، تميزه الخاصية الحوارية ، بينما لا تؤدي هذه الدراسة ثمارها في نص تميزه حيادية العرض . الملاحظة الأخيرة ، وهي أن الشرح يؤدي إلى تنظيم الأنواع الثلاثة من القرائن ، قصد المرور من المعالجة المحلية إلى اعتبار كل النص . (25)

لقد أعادت البلاغة الجديدة الاهتمام بالجانب التعليمي ، لأن القديمة أصبحت حسب تعبير " ج . جينيت " بلاغة محدودة ، نظرا لاهتمامها بالمحسنات البديعية . وعلى هذا الأساس تم التفكير في بلاغة جديدة ، تستفيد من تطور العصر وخصائصه ، وتصبح علما لأنواع من الخطاب ( الإنتاج النصي ، أدبي كان أم لا ) مكملا للسانيات ، نظرا لقربتها من النحو النصي ، وذلك بعد أن كانت عبارة عن فن للإقناع وحسن التكلم . يرى أنصار التحليل التداولي للخطاب ، أن المهمة الأولى لتحديد علاقة البلاغة بالتداولية ، هي تعريف مجال كل منهما ، فالبلاغة " فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ " ، مما يجعلها مجرد أداة نفعية ذرائعية . وبنفس الطريقة يرى " ليتش " أن البلاغة تداولية في صميمها ؛ إذ أنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع ، بحيث يجلان إشكالية علاقتهما ، مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما . ولذلك فإن

البلاغة والتداولية البرغماتية ، تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي .

غير أن دارسي التداولية ، يروون أنه من المناسب تضيق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية ، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شيء بلاغة ، تأسيسا على أن لكل شيء أهدافه النفعية ، وأن كل رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها . إن توجه البلاغة نحو الأثر " التداولي " ، يطر في تمييزها ، منذ القدم بين ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية ، واحد منها فكري واثنان عاطفيان ، أحدهما معتدل والثاني عنيف انفعالي أو تهيجي :

1 - المقصدية الفكرية ، وتضم مكونا تعليميا ومكونا احتجاجيا ، ومكونا أخلاقيا . وليست هذه المكونات منفصلة بعضها عن بعض ، بل هي متداخلة على الدوام . 1 - الغرض التعليمي ، ويهتم بإخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف . ويتولاه الجانب الإخباري عن الخطاب ، كما يقوم أيضا على تقديم موضوعي ، كما في النصوص العلمية والإخبارية . ب - الغرض الحجاجي ، ويتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكنا بالرجوع إلى العقل .

ويمكن تحقيق هذا الغرض بالحجة المادية ، المعتمدة على الوقائع الموضوعية ، وعلى الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع ، ويتحقق هذا الغرض من جهة أخرى ، بالحجة المنطقية وشبه المنطقية ، التي تسير من الخاص إلى العام ( الاستقراء ) ، أو من العام إلى الخاص ( الاستنباط ) . والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا ، وغير الأكيد أكيد . يمتد مجال هذا النشاط إلى الجانب البرهاني للخطاب ، كما يمتد إلى أي شكل من النصوص الاحتجاجية . ج - الغرض الأخلاقي ، ويتعلق بتعليم المجتمع في مجال الأخلاق ، يتضمن عناصر تعليمية واحتجاجية ، كما يتضمن دعوة إلى العقل . وتسجل عناصر النص هنا الانتقال من المقاصد الفكرية إلى المقاصد العاطفية . إن هذا المقصد الأخلاقي يظهر في جميع النصوص التعليمية .

2 - وللمقصدية العاطفية المعتدلة مكونان : مكون غائي ، ومكون غير غائي . وهما معا ينتجان انفعالا خفيفا ، يسمى " إيطوس " . 1 - غرض المكون الغائي ، هو الظفر باقتناع

الجمهور بواسطة الإيظوس ، ولذلك ينبغي أن يكون هدف الإقناع خارج النص . يظهر هذا المقصد في مدخل الخطاب ، وكذا في جميع النصوص " الأخلاقية " ، مثلا الكوميديا والنص الإشهاري . ب - وغرض المكون غير الغائي ، هو المتعة الجمالية للجمهور ، وغياب العزم أو النية في إحالة النص على نفسه " الفن للفن " . والغرض الانفعالي موجود في " الإشباع المترفع " . ومظنة هذا المكون أدب المدح ، بل الشعر الرمزي أيضا .

3 - مقصدية التهيج ، وتكمن في البحث عن الانفعالات العنيفة ( الحقد ، الألم ، الخوف ) ، التي تسيطر على الجمهور ، إنها لا تمثل مثل " الإيظوس " انطبعا قارا ، بل هي تهيج وقتي ( انفجار عاطفة ما ) . إنه " الباطوس " الكلاسيكي ، وفيه تبلغ السيكلوجية المقصدية البلاغية ذروتها . (26)

لقد ذهبت نظرية القول " أو الحديث ، التي يمثلها : برلمان ومدرسته ، والرؤية الفلسفية التي يمثلها " بنفنيست " وأعماله حول نظرية القول إلى رفضين : رفض التفكير حول اللغة في دراسة الوضع في حالته الشفافة ، خارج إطار العمل به ( اللغة على حساب الكلام ) . رفض تفضيل الوظيفة المرجعية للسان والنظر إليها ، على أساس أنها وسيلة إخبار وتعبير عن الواقع والأفكار . فالخطاب يدرس هنا باعتباره ؛ يظهر وجود مرسل ، وباعتباره يؤسس عملية القول . ويظهر فعلا حدثا ، باعتباره يبحث في التأثير على المتلقي ، وهذا مجال التداولية . ويمكن التمييز أيضا بين فعل القول ، ومقول . وذلك من حيث أن للقول من وجهة نظر الدلالة مضمون إعلامي إخباري ، ولكن له في المستوى التداولي قيمة إنجازية ، أو منحى حجاجيا - حسب ديكر - حيث يحتوي معنى القول ، كجزء كامل وأساسي ، هذا الشكل التأثيري الذي نسميه القوة الحجاجية . (27)

ومن هنا يفهمون التداولية اللغوية الآن كتنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والنحو ، إلا في المستوى فحسب ؛ إذ أنه يقوم بجمعها في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر . مما يجعل التداولية قاسما مشتركا بين أبنية الاتصال النحوية والدلالية البلاغية . ويعني التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي ، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له ، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه .



لقد حددت الصور التداولية باعتبارها انزياحا بالقياس إلى معيار التواصل اللساني ، إنها تمثل نسقا من " أشباه - أفعال الكلام " ، أي من أشكال صورية للتواصل . وتنتمي الصور التداولية : الاستفهام باعتباره شبه سؤال ، والحيرة باعتبارها شبه شك ، والاعتراف وشبه الاعتراف ، والامتياز وشبه الامتياز ، والرخصة وشبه الرخصة . إن وضع هذه الصور في نسق يفترض تصنيف جميع أفعال الكلام الممكنة . وعلى هذه القاعدة يمكن إقامة " نحو ثان " للتواصل ، يولد جميع الصور التداولية . ويصدق ذلك على الصور السيمو-دلالية أو المرجعية مع فارق يرجع ، وإحالة هذه ، إلى افتراض نموذج للواقع باعتباره " خلفية " . وتميز الصور الدلالية بطابع مرجعيتها الزائفة ؛ وتلك هي خصوصية انزياحها عن المعيار الأولي . إن هذا المعيار قد أخذ شكلا نسقيا في إطار ( نحو مرجعي ثان ) .

وهكذا انتهى التحليل الشكلي للصور اللسانية ، وبقي أن نموضع مفهوم الانزياح من وجهة نظر التداولية . وتختلف جمالية الصور أيضا في كون الفراغ الذي يضطلع المتلقي بملئه ، يتولد عن تناقض بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح . وبهذه الطريقة يمتلك الدليل اللساني التصويري في النص الأدبي تعددا ثلاثيا : خطي ، ومرجعي ، وتواصل ، حسب انطلاقنا من هذا الصنف من الصور أو ذاك .

وهذا التعدد يظهر في عملية التلقي في شكل قراءات متعددة . وتكون القراءات المختلفة في مجموعها ، الطاقة التواصلية اللسانية - الجمالية ، أي الأسلوبية للنص الأدبي . وهذه الطاقة ليست مستقرة ولا ثابتة ، بل توجد في حركة بفضل تتابع عملية التلقي ، التي تجري في إطار الزمان والمكان . ويرجع تفسير تغير هذه الطاقة وأسبابها إلى الأسلوبية التاريخية ، التي لا تمثل مع ذلك ، مبحثا معزولا ، مادام النص الأدبي ليس مكونا من مقومات أسلوبية فحسب ، بل هو جزء من النقد التاريخي والمقارن للأدب ، الذي موضعه هو تحليل جميع السنن المشاركة في القضية الأدبية ، وكذا علاقاتها المتبادلة وأسبابها وآثارها . (28)

وما يهمنا في هذا التحليل التداولي ، إنها هو الخطاب وفاعله ، الذي نعرفه فحسب من خلال خطابه ، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه من جانب . فعلى التحليل

النصي للقول ، أن يشمل كل ما يشير إليه النص من موقف الفاعل الداخلي تجاه قوله. وتأسيا على ذلك يرى التداوليون أن الخطاب ينقسم إلى نوعين من كبيرين : خطاب مباشر ، وآخر غير مباشر .

فالخطاب المباشر يراد به مجرد توصيف المتكلم المذكور ، بدون التعبير عن أي حكم قيمة صريح عنه أو عن كلماته ، ولتصور عبارة مثل " أمكم تقول : تعالوا حالا يا أولاد " ، فالمتكلم يجعل نفسه مجرد ناطق باسم الأم . ومع ذلك فاستخدامه لصيغة القول أو الخطاب المباشر لنقل القول ، يمكن أن يتم لإضفاء مسحة عاطفية على الموقف ، مثل الاستعجال أو الغضب أو غير ذلك من المشاعر .

أما القسم الثاني من أشكال الخطاب الكبرى ، فهو الخطاب غير المباشر . وهو يتولد عند امتصاص خطاب الآخر ، وأداته بطريقة غير حرفية ؛ مما يتطلب تحويل أزمته الفعلية ، وتعديل ضمائره وإشاراته ، كي تنسق في اتجاهاتها وإحالاتها . الأمر الذي يجعل منه مختلفا عن الخطاب المباشر ؛ إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام ، الذي ينقله متوخيا الدقة في نقله حيناً ، أو إيجازه واقتطاع بعض أجزائه حيناً آخر ، مستخدماً كلماته هو ، يؤدي بها ما قاله المتكلم المنقول عنه . عندئذ تصبح الإشارة والأزمة والضمائر مختارة من منظور القائل ، مما يجعله للوهلة الأولى أقل موضوعية ، وحياداً عادة عن الخطاب المباشر . إذ الاعتماد على الخطاب غير المباشر ، يعني أن المتحدث قد اختار استخدام لغته هو ، وإعادة صياغة خطاب غيره . (29)

ومن المعتاد في الأدب - كما يقول التداوليون - استخدام تغيير الشفرة اللغوية على وجه التحديد لتقديم الشخصيات والتعريف بها ، وإبراز خواصها عن طريق إدخال صوت مغاير لصوت " فاعل " الخطاب ، الذي يحتفظ بلغة متجانسة وخاصة له . فاللهجات المتفاوتة والمؤشرات التعبيرية لا تربط ببعضها كتعبير عن مضمون فحسب ، بل تقوم بالإضافة إلى مواجهة مشكلات الدقة وقابلية التعبير عن نفس المضمون بتدخلات واضحة ، في تحديد شخصيات المشاركين في عمليات التواصل . أي أن إعادة الصياغة غالباً ما تتضمن الإبقاء على بعض عناصر القول الأول من تعبيرات مميزة ، وعلامات تعجب واستفهام ، وترجيعات وتكرار ، وروابط استدلالية وسببية ،

وإشارات أخرى لغوية من قبيل الخطاب المباشر. وعندئذ فإن "فاعل الخطاب" يدخل نفسه في الشخصية التي تتكلم ويتحدث من خلالها كأنه قناع له، مما يكشف عن تراوح القول بين المنظور الخارجي واتخاذ موقف الشخصية المنقول عنها، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى نوع من التداخل بين الفواعل.

ويرتبط بذلك تحليل أنصار هذا الاتجاه في الدراسة التداولية للخطاب لإشكال "التباعد"، مما تنجم عنه صور بلاغية عامة بالغة الأهمية، السخرية والتهكم والمحاكاة. إذ أن ظاهرة التباعد في الخطاب تستحق عناية خاصة. فعندما يعتمد المتكلم على اتخاذ موقف لا يدل على التبني الكامل لما يقول، فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة. وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص أو غيرها. وفيما يتعلق بالشكل الآخر، وهو المحاكاة والتقليد، فإنه لا يعد مجرد إجراء تعبيرى، بقدر ما يعتبر جنسا من القول. أو شيئا يتصل بتأويل النصوص الكاملة. وعلى مستوى البنية الشكلية، فإن نص هذا النوع من التقليد، الذي يسمى "الباروديا"، يعتمد على إقامة تكوين خاص، يتمثل في إضافة النص الذي يتم تقليده إلى النص الذي يقوم بهذا التقليد. (30)

وقد أخذ تيار تحليل الخطاب التداولي يفيد في الآونة الأخيرة من جملة المبادئ السيميولوجية، غير أن بدايته كانت تدين لازدهار اتجاهين كبيرين في تحليل الخطاب منذ عقد الستينات؛ أحدهما لغوي يبحث في علاقة النص على مستوى "ما فوق الجملة الواحدة"، بتتبع مظاهر الإحالة النحوية، وبنية الدلالة الكلية للخطاب. ويأرسه اللغويون الأمريكيون في الدرجة الأولى. والثاني يتمثل في تحليلات المدرسة الفولكلورية البنيوية، التي ورثت مبادئ "بروب"، في صرف الحكاية الشعبية، وأخذت في إعادة صياغتها وتعديلها كما هو الحال عند غرياس، وبريموند وغيرهما. ويجمع هذين الاتجاهين معاً البحث عن البنية الكلية الكامنة تحت النص، ومظاهرها الخارجية.

ثم لم يلبث هذان الاتجاهان في تحليل الخطاب أن أسفرا في تطورهما خلال السبعينات، عن منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية، التي تفيد من المنظور التداولي في اللغة، بقدر ما تستثمر إمكانات التحليل السيميولوجي للوحدات الوظيفية للنصوص، تحت عنوان شامل هو تحليل الخطاب. وعندما نشغل الآن بهذا الخطاب

النصي ، ونصف طريقة قيامه بوظائفه ، فإننا نلاحظ أن النظم البنيوية التي تكونه ، تتصل من الوجهة التداولية بظروف إنتاجه ، مثلما تتصل بمشكلات فهمه وقراءته . لكن ما يستحق التركيز عليه ، هو كيفية الانتقال - في النظرية السيميولوجية - من الجملة إلى النص ، إذ أن هذا الانتقال لا يعود مطلقا إلى مجرد معايير التوسع الكمي في الأبعاد بل - على العكس من ذلك - يتصل بتغير نوعي أخذ يسمح بتكوين ما يسمى بأجرومية النص .

### التداولية في الخطاب العربي المعاصر

أول من استعمل مصطلح " التداولية " في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ويبدو أنه لقي استحسانا من المتخصصين ، وأصبح متداولاً ، هو الأستاذ " أحمد المتوكل " ، أستاذ بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بمدينة الرباط بالمملكة المغربية ، تأثر بالعالم اللغوي الهولندي " سمون ديك " في نظريته النحوية الوظيفية . ناقش أطروحة دكتوراه بإشراف " غرياس " ، له عدة أبحاث في إطار النحو الوظيفي ، نذكر منها :

الوظائف التداولية في اللغة العربية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء - 1985

دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء - 1986

من البنية الحملية إلى البنية المركبة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء - 1987

من قضايا الرابط في اللغة العربية ، منشورات عكاظ ، الرباط - 1988

اللسانيات الوظيفية ، منشورات عكاظ ، الرباط - 1989

البنية والوظيفة ، منشورات عكاظ ، الرباط - 1993

آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي ، منشورات كلية الآداب ، الرباط - 1993

ويظهر في المغرب مؤلف أحمد المتوكل حول "الوظائف التداولية في اللغة العربية" ، سنة 1985 ، مما يعزز هذا الاتجاه الدراسي . وهو مساهمة تداولية نحوية ، لا تمس الحقل الأدبي مباشرة ، ولكنها تسمح بتكوين أفق يعتبر جوهريا في المقاربة الأدبية الحالية . لذلك نظل نفتقر إلى كتاب في هذا المجال ، يستطيع تغطية الحقل التخيلي بكل أبعاده الفلسفية والجمالية . (31)

تندرج نظرية المتوكل " النحو الوظيفي " في زمرة الأنحاء المؤسسة تداوليا ، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة ، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الإنجازية والاقتضاء والإحالة ، كما تفيد من نظرية الاتصال والإخبار ولسانيات النص أو الخطاب .

تفيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس بصفة عامة ، فهي تتابع تطوراتها ، وتتطابق مع نماذجها ، سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو نماذج الفهم والإدراك . وينطبق نموذج نظرية النحو الوظيفي على عدد أكبر ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة ، ولهذا فهي تستجيب لما أصبح معروفا بمبدأ " العولمة " .

فمحمول الجملة يدل على واقعة ، تصنف في النحو الوظيفي إلى حقل الأعمال ، أو الأحداث ، أو الأوضاع ، أو الحالات . أما الحدود ، فتدل على المشاركين في تحقيق الواقعة ، وهي بالنظر إلى أهميتها في تحقيق الواقعة ، قد تكون موضوعات أساسية ، كالذات المنفذة والذات المتقبلة أو المستقبلية . وقد تكون حدودا غير أساسية ، يقتصر دورها على الإشارة للظروف والملابسات ، التي أحاطت بالواقعة ، كما تدل على زمانها أو مكانها أو علتها .

وفي البنية التداولية ، تستند فيها جملة من الوظائف التداولية ، إلى مكونات الجملة بالنظر إلى المعلومات الإخبارية ، التي تحملها المكونات ، أثناء تفاعلها مع معطيات السياق ، بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية واللغوية والمكانية والزمانية . (32)

تمكن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي ، وعلى رأسهم سيمون ديك ، ومن جواره مثل أحمد المتوكل ، بفضل دراسات : معجمية ، صرفية ، تركيبية ، دلالية ، تداولية في لغات متباينة ، من إغناء النظرية وتطويرها ، فصيغت صياغة جديدة سنة 1989 ، رسم معالمها كتاب ديك الموسوم " ب " نظرية النحو الوظيفي " ، فأصبح الجهاز الواصف لنحو هذا النموذج مكونا من ست قوالب : القالب الاجتماعي ، القالب المعرفي ، القالب النحوي ، القالب المنطقي ، القالب الإدراكي ، القالب الشعري .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية ، فثمة حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها ، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها ، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط ، كما هو الشأن في التواصل العادي . ولعل كل هذه الحثيات هي ما حفزت " سعيد علوش " على الخوض في ترجمة كتاب فرانسواز أرمينغو، الذي توخى من خلال ترجمته الطرح الضمني لسؤال إشكالي يخص ظهور الاهتمام العربي الزائد - والمحدود كيفيا - كليا بالبنوية والشكلانية من جهة ، وتجاهل المقاربات التيمية والتحليلية والتداولية من جهة أخرى ؟ . (33)

وأمام هذا الوضع في الخطاب العربي ، يصبح من الضروري أن يساهم بدوره في وضع معالم منهج تداولي ، مادامت الدراسات العربية القديمة ، تشكل مادة خاما لبناء لم يكتمل من الخطاب التداولي ، خاصة وأن التراث العربي : النحوي ، والبلاغي ، والخطابي ، والمنطقي الفلسفي ، والأصولي ، تداولي بالدرجة الأولى . ويمكن أن ندرج في هذا الخطاب " طه عبد الرحمن " ، أستاذ المنطق وفلسفة اللغة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط المغرب ، في كتابه " اللسان والميزان أو التكوثر العقلي " ، كما في كتبه السابقة " فقه الفلسفة " ، و " تجديد المنهج في تقويم التراث " ، الذي ينطلق من الفلسفة والمنطق وعلم اللغة وعلم الأصول . وطه عبد الرحمن ، يجمع في مؤلفاته بين علوم العرب والغرب ، وهو على اطلاع واف بموضوعات أبحاثه ، القديمة والحديثة بلغة الضاد ، واللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية ، ناهيك عن إلمامه بنظرة موسوعية كبرى ، تشمل على علوم اللسان والبيان والميزان ، ومنطق العلم أو فلسفة العلم .

يقرن المنطقيات واللسانيات ، تمشيا مع منطق العصر ، المنطق الذي عرف منذ ازدواجه بالرياضيات في مطلع هذا القرن ، تطورا كبيرا في اتساع مباحثه وتشعبها ، من أبواب المنطق الكلاسيكي ، وقد دخل فيها منطق المنطق ( الميتا منطق ) ، الذي يبحث في الخصائص الصورية النسقية ، المحض ، فضلا عن تاريخ المنطق الذي يندرج في إطار المنطق الصوري ، الأرسطي ، والمنطق الرواقي ، الشرطي ، والمنطق العقلي والأصولي ، والمنطق الرمزي . إضافة إلى ما استجد من صلات بين المنطق ، والفلسفة ، والرياضيات والمعلوماتية .

فلا يبقى في نظر عبد الرحمن إلا المحدد المعرفي التداولي ، وهذا بيت القصيد ، فالخطاب الفلسفي خطاب معرفي ، ولا يتسق إلا إذا وافق وصفه المعرفي الوصف المعرفي لمجال التداول ، وإن لم يوافقه ، فلا أقل من أن يفتح باب استشكال هذه العلاقة بين الوصفين ، وأن يقف على الإشكالات النظرية ، التي يولدها تعارضها وتصادمها ، " إن الاتساق التداولي عبارة عن مطابقة القول للفعل مطابقة ، توافق القيم العملية الموجهة لمجال التداول ؛ فمن ذا الذي يجحد أن هذا الاتساق كان أصلاً بمن أصول الممارسة الفلسفية " . (34)

كما تدخل التداولية في خطاب طه عبد الرحمن ، وفي مجال خصائص الكلام الإنساني الثلاث : الخطابية ، والحجاجية ، والمجازية . وتقوم العلاقة الخطابية على جانبين متلازمين هما التواصل والتعامل ، وهي عبارة عن جملة من القواعد ، التي ينضبط بها تعامل الناطقين بها في تواصلهم . والعلاقة الحجاجية ، تقوم الدلالة فيها على مجموع قول القائل في الحوار والجدل التعاملي والتواصلي . أما العلاقة المجازية فتنتطوي على ضروب تطبيق الحساب المنطقي اللغوي ، على الاستعارة بآليات استدلالية بيانية وبلاغية ، تقبل الخروج عن مبدأ عدم التناقض ، ومبدأ الثالث المرفوع ، وتأخذ بمبدأ التعارض ( الاختلاف ) ، الذي ينطوي فيه التعبير المجازي . (35)

وبناء على كل ذلك ، يعتبر طه عبد الرحمن أن الصلة بين المنطق واللغة متينة ، فاللغة منطق ، والمنطق لغة . والمحصلة التي يتوصل إليها الكاتب ، هي أن العقل عقل متكوثر متعدد ، بمعنى تشعب مداركه . وهو يرفض النظرة التي تعتبر أنه واحد في جوهره متغير في أغراضه ، ويرفض التفرقة بين الجوهر والعرض ، باعتبار العقل فعالية عقلية كلية .

والتكوثر العقلي يختلف عن نظرية التعدد الصوتي ، التي تعتبر المتكلم عبارة عن ذوات كثيرة ، كالذات الخارجية ، والذات الناطقة ، والذات الفاعلة ، وهي تعدد بتعدد أغراض الكلام التي ينطوي عليها القول ، كما أن المستمع يمقتضى هذه النظرية عبارة عن ذوات كثيرة . والتكوثر العقلي الذي يدعو إليه طه عبد الرحمن ، لا يطلب تعدد الذوات الخطابية على مقتضى الإطلاق في الأغراض ، والاستقلال في الوظائف ، كما هو

الشأن في نظرية تعدد الأصوات ، وإنما على مقتضى تراتب الأغراض وفقا لمبدأ " التدرج " ، وعلى مقتضى تبادل الوظائف وفقا لمبدأ " التقلب " . (36)

طرح طه عبد الرحمن في كتابه " فقه الفلسفة ، الفلسفة والترجمة " مشروعا تداوليا ، يحتاج إلى قراءة ، أو قراءات لا تنبجس داخله ، إنما تقوم بسبر أغواره ، وإعادة تشكيكه و " استشكاله " حسب تعبيره هو ، انطلاقا من أن القراءة فعالية لتأويل النص ، تتسع حدودها إلى ما وراء المنتج النصي أو الثقافي ، وهي فعل خلق واشتباك مع النص ، لأي نص كان ، خاصة أن عبد الرحمن يعلن عن " مشروع تداولي " ، سيقوم على : الترجمة ، والتعبير ، والتفكير ، والحجاج .

يقوم منهجه على منهج يتشابه مع علم " أصول الفقه " ، أو ما عرف باسم " المنهج الأصولي " ، يتصف بالتكامل والتداخل ، ويستمد عناصره من علوم شتى ؛ كعلم المنطق وعلم اللسان وعلم البلاغة ، فيما يخص النظر في صيغ أقوال الفيلسوف ، وتاريخ الأفكار ، فيما يخص النظر في مضامين هذه الأقوال ، وعلم الأخلاق وعلم النفس وعلم الاجتماع و " حتى علم السياسة " ، فيما يخص النظر في أفعاله ، وتحتاج هذه العناصر المأخوذة من مجالات علمية متفرقة ، إلى أن تأتلف فيما بينها اتلافا ، كما اتلفت نظائرها في علم أصول الفقه ، كي ينتظم منها منهج علم " فقه الفلسفة " ، فيكون بذلك علما جامعا لعلوم مختلفة على جهة التكامل فيما بينها ، يعول عليه فتح باب الإبداع الفلسفي العربي ، بوصفه علما يقتضي القيام بأقصى التأمل ، ويمتاز على علم الفلسفة بكونه يقتضي الدخول في التأمل ، وعلى " معرفة الفلسفة " ، لأنه يوجب طلب الوصل بين القول والفعل ، وعلى فهم الفلسفة ، لكونه يستلزم الوقوف على الأسباب الخفية للأقوال والأفعال .

وهكذا ينظر فقه الفلسفة في الخطاب الفلسفي ، والسلوك الفلسفي معا ، وهذا يشتمل على الترجمات والأقوال والمضامين الفلسفية والمفاهيم ، وعلى الأفعال والهيئات والنعوت التي توافقها أو تخالفها ، " .. ومقتضاها أن هذا المفهوم لا يكون كذلك ، حتى يكون واضعه قد أتى فعل الاصطلاح عليه ، وفق مبادئ المجال التداولي ، الذي ينسب إليه ، أو قل باختصار إن الأصل في المفهوم الفلسفي ، أن يكون منفهما من صورته اللفظية ومتسبا إلى المجال التداولي " . (37)



ويستفيد كثيرا الناقد والمفكر علي حرب من " البراغمية " الأمريكية ، كما تصورها " ريتشارد رورتي " . لقد ظلت منذ سنوات صورة المثقف أو الفيلسوف الهاجس المحوري في كتابات علي حرب ، ولا نكاد نقرأ مقالا أو كتابا إلا ونقد المثقف حاضر صراحة ، كما فعل رورتي في أمريكا ، فإن هذا النقد أو الخطاب البراغماتي ، أصبح ضرورة وسياسة في السياق العربي ، وهو ما قام به المفكر اللبناني في إعادة امتحان دور المثقف ومسأله من خلال الوظائف ، الي يمارسها أو الأفكار والقيم التي ينافح عنها ، أو المؤسسات والهيئات التي يناضل فيها . كثيرة هي النصوص التي خص بها علي حرب محاوره ومساءلة المثقف والفيلسوف ، والمساءلة من اتهامات الخطاب التداولي ، ويبدو الناقد فيها يتقاطع ويشترك مع رورتي على أكثر من صعيد .

يرى رورتي أن الفكر الأمريكي يتعامل مع تقليد عريق يجعل من كل فكرة وظيفة ذات منفعة ، وكل عمل أو جهد أو جهد ، سواء أكان فكريا أو يدويا فهو " مهنة " ، يتعاطاها صاحبها على سبيل المتعة والمنفعة أو الجودة والإتقان . وهنا تتجلى نهاية الفلسفة كتصور ميتافيزيقي أو تطابق براني ، لتصبح في مفهوم رورتي عملية وبراغماتية . وقد استشعر رورتي هذا الفزع في الثقافة الغربية ، حيث إذا أعدمت الفلسفة تفقد هذه الثقافة علة وجودها ، نظرا لأن التأسيس الإغريقي للفلسفة والإغلاق الميتافيزيقي مع هيجل ، جعل من هذه المعرفة أساس التفكير والتعبير أو التصور والتدبير أو البناء والتعمير . (38)

نستشف هذه الأفكار الثنوية والنقدية في مقالة علي حرب عندما يرى أن غابة النقد إعادة الأمور إلى نصابها ، حيث يجري التعامل مع الفلاسفة بوصفهم أصحاب مهنة كسائر الناس ، وكما هو شأن العاملين في جميع حقول المجتمع وقطاعات الإنتاج ، لأنه لا أفضلية لمهنة على أخرى ، كل مهنة تبدع حقائقها وتتبدى حقيقتها في جودتها وعطائها وخصوبتها . يرى علي حرب بهذا المعنى ، ليس الفيلسوف أجدر من سواء بتمثيل الحقيقة والانتساب إليها . بل شأنه شأن كل فاعل منتج في حقل عمله ، إنما هو مبدع للحقائق . وإذا كان كل فاعل اجتماعي يبتكر حقائقه تبعا لسياقاته ووظائفه أو كينونته وتاريخيته ، فإننا نتوقف عن الاعتقاد أن علماء اللاهوت أو الفيزيائيين ، أو الشعراء أو الحزب أكثر

عقلانية أو علمية أو عمقا من أي شخص - كما يقرر رورتي - لأن الحقيقة ليست امتلاكاً أو استحواذاً، وإنما هي إبداع وابتكار تبعاً للخبرة والحس العملي .

يقول علي حرب " ولهذا فإنه من قبيل الإدعاء اعتبار الفلاسفة أنفسهم أهل العقل أو الناطقين باسمه " ، وإذا كانت الحقيقة مسألة تعاقد وليس قضية تأسيس ، فليس هناك معيار عالمي أو قاعدة صارمة ، ينبغي اتباعها لبلوغ هذه الحقيقة . في ضوء هذا الفهم يرى حرب أن الفلسفة لا تعود مجرد معرفة ، وإنما تصبح بوصفها خلقاً وإنتاجاً ، لعبة ومتعة ، بقدر ما تمارس كازدهار واستحقاق . (39)

#### خاتمة :

لقد ولدت مداولية تحت علامه التعددية ، دون هوادة، على الرغم من محاولات - بل وأقول على الرغم من وعود النجاح - التوحيد. فهي تتابع سابقاً جمعياً. وسيكون من الخطأ - المحض - تبرير الخطوات المتغيرة الأشكال للبحث التداولي ، واستبعاد الدقة في فلسفة اللغة. ومن الخطأ التماثلي المقابلة الضيقة للتداولية بأحد أجزائها، سواء كان ذلك مع تداولية الدرجة الأولى - دراسة الرموز الإشارية - لأنها الأكثر ضماناً في دقتها والأكثر تواضعاً في ادعائها في الآن نفسه . أو سواء كان ذلك مع نظرية أفعال اللغة، لأننا هنا نمس فقط استعمال الفعل عامة .

وتعد رهانات التداولية مشوقة جداً، إلا أن القرارات المنهجية لا تقل خطورة . وتتخلل الحقل الإشكالي للتداولية توترات لا تنكر من خلال الملاحظات المغرية والتناقضات المسعفة . فتارة نكون حساسين تجاه إلحاح أسبقية المظهر الشكلي ، وتارة نصادف دعوة إلى الأرض التجريبية سواء إلى جانب التواصل الملموس ، أو إلى جانب اللغة ذاتها . لقد استهدف الفلاسفة بمحض إرادتهم تعالياً، أصبح كنزاً ثميناً، هو ما أمكن للتداولية أن تهبه إلينا، إلا إذا أخذت في البحث من خلال العلامات اللسانية المختلفة عن أثر وعن صدى المقاصد التخاطبية . . إنها تداوليات متعددة إذن ؟ . فهل علينا الاعتراف بذلك ؟

يتشبث بعض الفلاسفة- المنطقة ، بلا انقطاع بوجهة النظر التوسعية، ووجهة النظر الأتروبولوجية أو المتعالية في الآن ذاته . كما توجد مقاربة اللسانيين ، الأكثر دقة

الذين يكثرون من الاحتياطات ، في خوف من انتهاكات بديهيات التلازم من هذا العبور إلى تحليل "الوحدات الكبرى" ومن هذه العودة إلى الملموس بعد التجريدات التأسيسية . إذ أن ملاحقة العالمي خارج اللغات الخاصة، يعد بالنسبة لهم سرايا . كما توجد تداولية البلاغيين - الجدد الذين يتلاعبون بالحكم التخاطبية، ويلاحقه - غناها وتنوعاتها الصغرى بطرق نافذة، والتي تستغل لخدمة الإقناع . وتوجد، في الطرف الأخير، تداولية أصحاب السيكو - سوسولوجية والسيكو - علاجية الذين يتهجون بصدور الفعل عن الهامات اللغة، لا لكي يعبر بل ليفعل ، و"ليعمل" كسلطة ورغبة بدل التشيع الى حقيقة عارية وحزينة . وكما هو الأمر في الرسم ، فإننا نجد البعض أصحاب الشكل ، والتشكيل، والحقيقة ، والتكعيب . وآخرين أصحاب ألوان ، وانفعال ، وزخرفات . .

إنها إذن تداوليات عديدة ؟ ولماذا لا تكون كذلك ؟ انه تعداد، دون مراعاة لروح النظرية التي توجد دائما ما دامت التداولية تمارس سلطة إدماجية، قبل أن تكتسب وحدتها الداخلية، وهي تلم بالعنصر الشكلي للمعرفة وللاعتقاد، كما توضح الاستراتيجيات القبلية التي توجه كل مجادلة وكل نقاش وكل حوار، يكشف فيه ، بحسب جاك عن البحث المدبر لأسس المعرفة، إذ ينتظم من خلالها التطبيقي والنظري ، لأن الخطوات نحو الحقيقة ، ترتبط بحركة التواصل المباشر نحو المعنى .

إن التداولية المنبثقة من التفكير الفلسفي في اللغة ، سرعان ما تجاوزت إطارها الأول ، كما عملت على صقل أدوات تحليلها . وبنظرتها للإنسان من حيث بعده الأنثروبولوجي ، وبوصفه كائنا مزودا بالإرادة والقدرة ، وقد فتحت آفاقا واسعة في ميادين أخرى عديدة ، وذلك بفضل المعرفة المتراكمة ، وكذا التجربة ضمن التفاعل الدائم بواسطة اللغة . ولا أدل على ذلك من أن أهم توجهاتها ، أصبحت تسخر في الاقتصاد من أجل إدماج الفرد في المؤسسة ، والذي أصبح الضمانة الأساسية للمردود الأكبر .

### الهوامش والمصادر والمراجع

- 1 - ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، بيروت ، ط 2- 2000 ، ص : 100
- 2 - محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت - 2002 ، ص : 162
- 3 - المرجع السابق ، ص : 164
- 4 - المرجع السابق ، ص : 168
- 5 - ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد ، ص : 102 ، 103
- 6 - فرانسواز أرمينكو : المقاربة التداولية ، ترجمة سعيد علوش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، المغرب - 1985 ، ص : 5
- 7 - سعيد علوش : المقاربة التداولية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي بيروت ، عدد 41 ، تشرين الأول - 1986 ، ص : 61
- 8 - خولة طالب الإبراهيمي : عن التداولية ، مجلة التبيين ، الجزائر ، عدد 18 - 2002 ، ص : 62
- 9 - فرانسواز أرمينكو ، المقاربة التداولية ، مرجع سابق ، ص : 8 ، 49
- 10 - سعيد علوش : المقاربة التداولية ، مرجع سابق ، ص : 62
- 11 - المرجع السابق ، 63
- 12 - محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص : 170
- 13 - جون سرفوني : اللسانيات والتداولية ، ترجمة هو الحاج ذهبية ، مجلة التبيين ، الجزائر ، عدد 19 - 2002 ، ص : 75
- 14 - المرجع السابق ، ص : 77
- 15 - الجيلالي دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر - 1992 ، ص : 33 ، 38
- 16 - سعيد علوش : المقاربة التداولية ، ص : 64
- 17 - عبد المالك كجور : المؤلف والنص في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، العدد 15 ، أفريل - 2001 ، ص : 80
- 18 - حبيب أعراب : الحجاج الاستدلالي ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، المجلد 30 يوليو - سبتمبر - 2001 ، ص : 102
- 19 - محمد نور الدين أفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، نموذج هابرماس ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، الدار البيضاء - 1998 ، ص : 197
- 20 - المرجع السابق ، ص : 199
- 21 - المرجع السابق ، ص : 203

- 22- المرجع السابق ، ص : 208
- 23- حبيب أعراب : الحجاج الاستدلالي ، مجلة عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص : 103
- 24 - الحواس مسعودي : النصوص الحجاجية ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، عدد 14 ، ديسمبر - 1999 ، ص : 278
- 25- المرجع السابق ، ص : 281
- 26- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، الدار البيضاء - 1999 ، ص : 26 ، 27
- 27- الحواس مسعودي : النصوص الحجاجية ، مرجع سابق ، ص : 176
- 28- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية ، مرجع سابق ، ص : 105
- 29- صلاح فضل : بلاغة الخطاب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت - 1992 ، ص : 102
- 30- المرجع السابق ، ص : 105
- 31- أحمد المتوكل : الوظائف التداولية في اللغة العربية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء - 1985 ، ص : 26
- 32- المرجع السابق ، ص : 38
- 33- فرانسواز أرمينكو : المقاربة التداولية ، مرجع سابق ، ص : 5
- 34- طه عبد الرحمن : تجديد المنهج في تقويم التراث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 2 - 1996 ، ص : 136 ، 137
- 35- طه عبد الرحمن : اللسان والميزان أو التكوثر العقلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء - 1998 ، ص : 256
- 36- المرجع السابق ، ص : 260
- 37- طه عبد الرحمن : فقه الفلسفة ، الفلسفة والترجمة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار العربية - 1995 ، ص : 121
- 38- محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات ، مرجع سابق ، ص : 178
- 39- علي حرب : الفكر والحدث ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت - 1997 ، ص : 258

## إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب النقدي المعاصر

إن أول عمل دشّن لحظة استقبال المفهوم الغربي " الهرمونيظقا " / التأويل في الخطاب العربي المعاصر ، يتمثل في دراسات ، كان قد أنجزها نصر حامد أبو زيد تناولت الهرمونيظقا / التأويل / تفسير النص " . شكلت هذه الدراسات زمن ظهورها ، وما زالت حدثا تأسيسيا في الخطاب النقدي العربي ، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها ، ومبادئها إلى النقاد العرب . على اعتبار الهرمونيظقا ، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص . لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها ، كما تشكلت مع شلايخاخر وديلتاي ، ثم هايدجر وجادامار ، وصولا إلى بيتي وهيرش وريكور .

يعد الأستاذ الدكتور سعيد علوش من المغرب الأقصى ؛ من المهتمين بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة ، وفي الدراسات المقارنة وافتتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن ، ويبدو أن كتابه " هرمونيك النثر الأدبي " ، بطابعه التنظيري ، يمثل مقدمة لمشروع نقدي في هذا المجال / التأويل .

يرصد علوش في كتابه هذا مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية ، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمونيظقا / التأويل . وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة ، عن تنوع في الأطر المعرفية ، والمرجعيات النظرية والفكرية ، التي يصدر عنها أصحابها ، بل أن المصطلح المقترح ، ولا سيما في صيغته الدخيلة ، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية ، التي تأثر بها الناقد علوش ، فمن مرجعية أنجلوساكسونية مع " نصر حامد أبو زيد " بالمشرق العربي ، إلى مرجعية فرانكوفونية مع سعيد علوش بالمغرب العربي .

في هذا الإطار الفكري والنقدي ، يأتي كتابه " نظرية التأويل " لمصطفى ناصف ، اهتم فيه بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة ، وفي التراث العربي . أثارت الدراسة العديد من القضايا ، وناقش بعض المناهج والنظريات النقدية ، داعيا إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا . يستعمل الباحث تارة مصطلح التأويل ، وتارة أخرى

نظرية التأويل . وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم ، وفي القينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية .

ويتناول من المغرب عبد العزيز بومسهولي " أدونيس " بقرأة تأويلية في كتابه الموسوم بعنوان : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، حيث يشير أن أدونيس يبلغ ذرة تفجير الرؤيا الإستبطاني ، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل ، حيث تتداخل في تجربته الفريدة ، تشكيلات خطابية متعددة ، بعضها يمكن في التراث الصوفي الإنساني القديم ، تراث النفري على وجه الخصوص ، وبعضها الآخر يطفح من رؤية معاصرة ، ومن خلال هذا التشاكل ، يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا : القديم والمعاصر .

### مرجعيات التأويل .. الهرمينوطيقا

ترجم عادة كلمة hermeneutique بـ " فن التأويل " ، وتعني فن تأويل وتفسير النصوص ببيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية ، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص ، وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية ، هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية ، لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي . وهي الدلالة التي يمنحها " لسان العرب " لابن منظور : " التأويل المرجع والمصير ، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه " . (1)

وتطلق كلمة " هرمينوطيقا " على الاتجاهات المختلفة ، التي يعتنقها بعض الفلاسفة والمفكرين ، الذين يعطون اهتماما خاصا لمشكلات " الفهم " ، و " التأويل " أو التفسير ، فالكلمة إذن تصدق على نظرية التفسير ومناهجه . واللفظ اليوناني المستمدة منه يشير في وقت واحد إلى عملية الكلام وعملية التفسير ، مما قد يعني أن الكلام هو طريقة " يفسر " بها الشخص أفكاره للآخرين ، وإن كانت الهرمينوطيقا تعني في الاستعمال الفلسفي والأكاديمي تفسير النصوص .

وتاريخيا ، ارتبط التأويل " الهرمينوطيقا " في البداية بمحاولات تفسير أعمال هوميروس والشعراء الإغريق ، وبذلك ارتبط التفسير بالفيلولوجيا (علم اللغة ) وينقد النص ، ثم ارتبطت بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية والنصوص المقدسة ، المنطلقة من

"تواز أو موازنة بين معنيين : المعنى الحرفي وهو العهد القديم ، والمعنى الروحي وهو العهد الجديد .وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية ، وهي : أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي ، والمعنى الأخلاقي ، والمعنى الصرفي أو المعنى الروحي ، أو على معان أربع وهي : المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي والغيبى ".(2)

هذا الأمر دفع أحد اللوثرين ،وهو " ماتياس فلاسيوس " إلى الثورة على سلطة الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النص المقدس ، ليقتراح أولوية التراث في تأويل بعض المقاطع الغامضة من النص وطابع الاستقلالية في فهم محتوياته بعزل عن كل إكراه أو توجيه قسري .

إذن يعود الفضل إلى " فلاسيوس " في تأسيس حلقة فن التأويل ، والتي تنقل من الفهم الشامل والكلي للمعنى ، الذي يختزنه النص إلى فهم أجزاء هذا النص .وعليه ينشأ تأويل شبه دوري يستند فيه الفهم الكلي على فهم أجزائه وعكسه ، فمثلا تأويل الإنجيل ينبغي أن يفهم كل كتاب وكل مقطع ، انطلاقا من الدلالة العامة لمجموع الكتب ، وهذه الدلالة الشاملة تتشكل بالاستناد إلى فهم كل جزء على حدة . هذه الإزاحة التي مارسها فلاسيوس في قضايا تأويل وفهم النصوص ، بعيدا عن الإطار الإيديولوجي والسياج الدوغمائي المغلق الذي تنحصر فيه ليس كافية ، لأن هناك عوامل أخرى أغفلها فلاسيوس ، وهي قراءة كل كتاب على ضوء مختلف الظروف التاريخية والاجتماعية والسياقات والاستعمالات اللغوية . (3)

ما هو الموطن والمكان الأولي لقيام التأويل - الهرمينوطيقا - وانتشاره ؟ ففي البداية ، كان الأمر يتعلق في الثقافة الغربية اليهودية المسيحية ، بقانون النص التوراتي : هذا المكان حاسم للغاية بحيث إن عددا كبيرا من الباحثين يحاول جعل التأويل مماثلة لشرح التوراة ، وإعادة تأويل الأحداث والشخص وفي مؤسسات التوراة العبري ، هذا إذا استخدمنا مصطلحات إعلان المسيحية فيما بعد ، وعلى يد الأحبار اليونانيين وكل الهرمينوطيقا الوسيطية ، التي كتب تاريخها الخبر " لوباك " ، ثم تأسيس الصرح المعقد للمعاني الأربعة للكتاب المقدس .وأخيرا ، لقد أصبح التأويل في العصر الحديث ، يعني ترجمة دلالة سياق ثقافي معين إلى سياق ثقافي آخر ، وفق قاعدة مفترضة لتكافئ المعنى .



وفي هذا المستوى يلتحق التأويل التوراتي بصيغتي تأويل الآخرين .وبالفعل فمنذ عصر النهضة ، وانطلاقا من القرن الثامن عشر خصوصا ، شكلت فيلولوجيا النصوص الكلاسيكية حقلا ثانيا للتأويل مستقلا عن التأويل السابق ، بحيث كان استرداد المعنى في المرحلتين معا ، يسعى إلى أن يكون إعلانا لشأن المعنى نقلا أو ترجمة .

وبعبارة أخرى يمكن تعريف الهرمينوطيقا بأنها فن " القراءة " ، أي فن حل النصوص وتفكيكها والكشف عن معانيها .والذي أضافه المفكرون المحدثون الهرمينوطيقيون ، هو أنهم عملوا على مد فكرة " النص " إلى كل مجالات الوجود الإنساني ، واعتبار الحياة نفسها نوعا من " النص " أو على شيء يشبه النص ، الذي يمكن قراءته وتوضيحه وإبرازه ، وأن ذلك يتم بطريقة تشبه الطريقة ، التي يفسر بها التحليل النفسي معنى الأحلام .

ويقوم منهج التفسير في أساسه على افتراض أن الكلام له معنيان ؛ أحدهما هو المعنى الظاهر والآخر هو المعنى الخفي أو المستتر أو الباطن ، مما يعني أن اللغة لها هي أيضا وظيفتان ، إحداها هي التعبير والأخرى وظيفة رمزية ، تتطلب البحث عما ترمز إليه .وقد هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين في التفسير : الاتجاه نحو استرجاع المعنى وإعادة بنائه ، وهو الذي يتبعه رجال الدين الذين يهتمون باسترجاع المعنى الأصلي للرموز في " العهد الجديد " .والاتجاه الآخر يقوم على الشك ويضم مفكرين من أمثال نيتشه وماركس وغيرهم ، ممن يهتمون بتحليل أو تجزئة المعنى ، وليس تجميع الأجزاء كما هو الشأن في الاتجاه الأول ، ورد ذلك المعنى إلى عوامل ودوافع كامنة وخفية .

وهكذا أمست مهمة التأويل تقوم على الاقتراب من هذه الهوية الدلالية المفترضة ، وذلك بالاعتماد على وسيلتين وحيدتين هما : عملية نزع هذا المعنى من سياقه ووضع في سياق جديد .وتعد الترجمة بالمعنى الواسع للمصطلح بمثابة نموذج لهذه العملية . (4)

ويرجع الفضل لـ " شليرماخر " schleiermacher في أنه أول من عمل على توسيع دلالة " الهرمينوطيقا " فيما وراء نطاق اللاهوت ، أو المشكلات الجزئية في تفسير النصوص الدينية ، بحيث أصبح المصطلح يمتد ليشمل علوم التفسير : كالفيلولوجيا

والقانون والتاريخ إلى جانب تفسير النصوص الدينية .وهي الأنظمة الأربعة التي انشغلت بها الهرمينوطيقا أو فن التفسير التأويل حتى القرن التاسع عشر .وبذلك فإن إسهام شليرماخر ، كان بمثابة محاولة أولى لتأسيس الهرمينوطيقا ، بوصفها نشاطا عاما في التفسير يقوم على الفهم . ومع ذلك فقد ظل تفسير النصوص الدينية هو ما يشغل اهتمام شليرماخر في المقام الأول .ولذلك فإن " جادامير " رغم اعترافه بفضل شليرماخر في تأسيس الهرمينوطيقا كنظرية عامة في الفهم ، إلا أنه يرى أن شليرماخر قد جعل اهتمام اللاهوتي نصب عينيه بوضوح ، قاصدا أن يجعل من هرمينوطيقاه - كنظرية عامة في فن الفهم - ذات فاعلية في العمل الخاص المتعلق بتفسير الكتاب المقدس . (5)

فالحركة بدأت إذن على أيدي علماء الكلاسيكيات واللاهوت ، الذين حاولوا وضع قواعد تحكم التفسير الصحيح للنصوص الكلاسيكية والدينية الأساسية ، ولكنها لم تلبث أن اتسعت وامتدت لتشمل النصوص الأدبية وغيرها ، بل وتجاوزت هذا المجال إلى مجالات علم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا والتاريخ وبقية العلوم الإنسانية ، على أساس أن الحياة الإنسانية عملية تضيف معنى على الأشياء ، ولذا تحتاج أن تقرأ بقصد الفهم والتأويل والتفسير .

أما في الفكر العربي الإسلامي ، فإن طرائق التأويل ، تجد متنفسها لدى مقاصد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة، حتى أننا لا نستطيع أن نحصي المذاهب المتشعبة لخوضهم في مبدأ " التأويل النص القرآني " ، وكذا في مقاصد الفقهاء وعلماء الأصول ، وعلماء البلاغة والنقاد القدماء .وعلماء الكلام والمتصوفة وإخوان الصفاء .

ويرجع التأويل باعتباره منهجا في فهم القرآن وإدراك معانيه المتشابهة إلى القرآن نفسه .فقد ورد في قوله تعالى ( هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات ، هن أم الكتاب وأخر متشابهات .فأما الذين في قلوبهم زيغ ، فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ، وما يعلم تأويله إلا الله ) - سورة آل عمران ، الآية 7 .

إن لفظ التأويل مأخوذ من ( أول ) وهو الرجوع .يقال آل إليه أولا ، أي رجع .ويقال أول الكلام تأويلا إذا تدبره وقدره برده إلى أصله ، أي دلالة الحقيقة .كما أن التأويل هو تعبير الرؤيا .

لذلك أخذ التأويل في اصطلاح المفسرين ، معنى التفسير تارة وهو بيان المعنى في اللفظ . وهو المعنى الذي استعمله الطبري . كما أخذ معنى صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معناه الباطن ، باعتبار المعنى الأخير هو المقصود منه . أما عند الفقهاء الأصوليين ، فالتأويل يرادف عندهم " التفسير " ، لأن اللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظني سمي مؤولا . وإذا لحقه البيان بدليل قطعي سمي مفسرا . وقد قسم العلماء التأويل إلى قسمين : وهما التأويل المنقاد ، والتأويل المستكره . فالمنقاد هو الذي لا يجافي منطق اللغة ولا ينأى عن دلالتها ، وأما المستكره فهو على العكس منه ، في محاولة لتأييد المذهب أو النزعة .

وهذا ما نراه بوضوح في بعض تفاسير المعتزلة والشيعة والمتصوفة ، حيث نجد في تفاسيرهم البعد عن اللغة والسياق ، وكل القرائن المحيطة بالنص لحمل الآيات على معان ذوقية أو خيالية أو مذهبية . ويرى المستشرق " جولد زهر " أن النزعة العقلية التأويلية ، قد بدأت قبل المعتزلة بوقت طويل ، وقد لاحظها في تفسير مجاهد ، ثم في تفسير أستاذه " ابن عباس " ، الذي يقول عن نفسه " أنا ممن يعرف تأويله " ، ثم الطبري بعده . (6)

علينا أن نذكر في هذا السياق أن الشيعة أن عمار بن ياسر ، كان في معركة صفين يرتجز : ( نحن ضربناكم على تنزيله ... واليوم نضربكم على تأويله ) . فهل يدل ذلك على أن التأويل نبت أول ما نبت في الفكر الشيعي في مواجهة التفسير اللفظي ، الذي كان يقوم به العلماء الأمويون ؟ مهما يكن من أمر هذا الخبر وصحته ، فإن التأويل كان يعني منذ البداية توخي معنى في القرآن غير المعنى الظاهر . وكان من رواد هذه النزعة " الجعد بن درهم " ، الذي عده خصومه من المعطلة ، أي القائلين بإنكار الصفات الإلهية تأويلا للنصوص . وكان لأرائه امتداد في مفكر آخر ، هو " الجهم بن صفوان " ، فحمل النصوص القرآنية كذلك على التأويل .

لقد نشأ التأويل من طبيعة النظر في القرآن لفهم آياته المتشابهة في وقت مبكر . ودعت إلى هذا التأويل دواع من الرد على المخالفين السياسيين أو المنشقين عن الجماعة ، أو من الرد على ذوي الأهواء ومثري الشبهات من اليهود والنصارى ، عند

اختلاطهم بالمسلمين في بلاد الشام ، أو من المجوس والصابئة عند اختلاطهم بالمسلمين في الأمصار بالعراق وبلاد فارس . وهناك من يرد التأويل إلى أسباب نزول آية المحكم والتشابه في القرآن . ولم يلبث أن تشعب الجدل حول قضايا سياسية وعقدية في أواخر العصر الراشدي ، واستخدم التأويل في دعم آراء المخالفين وخصومهم على حد سواء . وقد كانت رسالة " حسن البصري في ( القدر ) من أول النصوص ، التي كتبت مستفيدة من منهج التأويل بشكل بدائي . (7)

ويأخذ التأويل نفساً جديداً على يد علماء اللغة في نفس العصر ، حينما يؤلف أبو عبيدة معمر بن المثنى كتاب " مجاز القرآن " ، وتظهر مصطلحات المجاز والتشبيه والتمثيل في المستوى الأسلوبي ، لإخراج معنى الآيات عن دلالتها الموهمة بالتشبيه أو الظلم أو الجبر ، مما يتفق مع عقيدة أبي عبيدة (الخارجي) المتفق إلى حد ما مع عقيدة المعتزلة . وقد ساهم أبو عبيدة فعلاً في حمل الكثير من الآيات على معنى يتفق مع العقل في تنزيه الذات الإلهية ، عن الأمر بالظلم أو الفساد أو عن التجسيد ، متوسعا في معنى المجاز بجعله أداة طيعة في يد المؤول للآية حسب اعتقاده .

وهذه المحاولات ، هي التي مهدت لمرحلة ثانية قام المعتزلة خلالها بممارسة التأويل ، وقام أحدهم بمحاولة جعل التأويل قانوناً يرجع إليه ، وهو " القاسم بن إبراهيم الرستي ، الزيدي المعتزلي ، حيث يقيم التأويل على أساس منهجي . ثم جاء القاضي عبد الجبار فجعل من المحاولة نظرية عامة لممارسة التأويل للخطاب القرآني ، والذي ينتهي إلى أن الراسخين في العلم ، يعرفون تأويل القرآن انطلاقاً من محكم آياته ، وما تركز عليه محكماته من أسس عقلية . (8)

هذه الظاهرة دعت طائفة من العلماء من هذا الفريق أو ذاك للكتابة عما سموه ( قانون التأويل ) . ويأتي الإمام أبو حامد الغزالي في مقدمة الأشاعرة ، الذين وضعوا قانوناً للتأويل ، وذلك في رسالة له بهذا العنوان (قانون التأويل) ، وفي كتاب آخر هو ( فيصل التفرقة ) . ويؤكد الرازي نفس التصور ، الذي قدمه الغزالي عن قانون التأويل في كتابه ( نهاية العقول في دراية الأصول ) .

وقد اهتم علماء المغرب والأندلس ، بما كان يزخر به المشرق من تيارات ومعتقدات ومذاهب كلامية في العصور التي نتحدث عنها . وهكذا نرى أن ( قانون التأويل ) ، يمتد إلى علماء الأندلس ، فيؤلف فيه بن العربي المعافري ، غير أنه لم يكن محصورا بموضوع التأويل . وإنما كان تأليفه جامعا لعلوم شتى ، تتصل كلها بمناهج تفسير القرآن وفهمه ، مع استطراد كثير من المعارف والحقائق الدينية . (9)

ويمثل ابن رشد موقف كل فلاسفة الإسلام من " قضية التأويل " ، إن لم نقل إنه صاغ نظرية عامة للتأويل سماها ( قانون التأويل ) . لقد وضع ابن رشد قواعد التأويل ، حتى لا تتسرب إليها الفوضى ، فحدد النصوص التي يجب أن تؤول دون غيرها . وحدد من لهم الحق في القيام بالتأويل ، كما حدد أولئك الذين يكشف لهم عن نتيجة هذا التأويل ، أو بمعنى آخر الذين يكشف لهم عن الحقائق الباطنية المستترة وراء المعنى الظاهري للنص الديني . وقد تشدد ابن رشد في وجوب تطبيق قواعد التأويل . (10)

وظف ابن رشد وابن البناء والمكلاطي والشاطبي ، المبادئ المنطقية وأصول الفقه . فإذا كان المنطق هو معيار العلم وقسطاسه ، فإن علم الأصول هو معيار الفقه وميزان مسأله ، وقد تضافر المعياران لصياغة مبادئ وقواعد تأويلية ، تعصم من القول في الشريعة بما لا سند له من نقل أو عقل . واعتماد على هذين المعيارين وضعوا قوانين تأويلية ، تراعي مقتضيات الأحوال ، وبتعبير معاصر مراعاة السياق والمساق . (11)

#### بلاغة وشعرية التأويل - الهرمينوطيقا -

لا شك أن الهرمينوطيقا ، تمثل الآن واحدا من التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة المعاصرة ، ولا شك أيضا أن هذا التيار أو الاتجاه الفلسفي ، قد تشكل في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الألمانية ؛ بدءا من شيلر ماخر ودلتاي إلى غادمر . فحتى بول ريكور ، يعد من أبرز أعلام هذا التيار في فرنسا ، يبدو من حيث أصوله الفكرية أقرب إلى الفلسفة الألمانية منه إلى الفرنسية ، وإلى محاولات الإيطالي امبرتو إيكو . ومع ذلك فقد قدر لهذا التيار أن يحتل مكانا بارزا في الفكر الفلسفي المعاصر ، ربما بسبب مرونته واتساع أفقه ن الذي أتاح له أن يتخطى حدود الفلسفة بمعناها الاصطلاحي ، ليخترق ما يسميه الألمان بـ " علوم الروح " التي تشتمل العلوم الإنسانية والاجتماعية ، وهو المجال الواسع

الذي شغل اهتمام دلتاي مثلما شغل غادامير . وربما أيضا بسبب الزيارات المتكررة لكثير من أعلام هذا التيار من المعاصرين إلى الولايات المتحدة ، مما أتاح ظهور ممثلين محدثين له من أمثال ريتشارد دروري .

لقد تبين إذن الحقل المعرفي ، الذي يشتغل عليه فن التأويل في فحص النصوص داخليا وربطها بسياقها العام خارجيا ، وأنه يطمح أي فن التأويل إلى درجة العالمية ، بحكم أنه يتجاوز التصور الكلاسيكي لفهم النصوص ومستويات الحقيقة ، التي تتضمنه إلى فهم الظواهر الاجتماعية والسلوكيات والأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية . هذا التحول الذي شهده فن التأويل ابتداء من مع " شليرماخر " ، الذي اعتبر أن الفهم لا يرتبط بإدراك الحقيقة التي تنطوي عليها تصريح أو تأكيد ، بقدر ما يبحث عن الشروط الخاصة الكامنة في التعبير ، الذي بلوره هذا التأكيد أو التصريح ، بمعنى أنه يميز بين فهم " محتوى الحقيقة " و " فهم المقاصد " .

وعليه يميز شليرماخر بين منهجين في الممارسة التأويلية : (12)

1 - منهج قواعد اللغة ، الذي يعالج النص أو أي تعبير كان انطلاقا من لغته الخاصة ( لغة إقليمية ، تركيب نحوي ، شكل أدبي ) ، وتحديد دلالة الكلمات انطلاقا من الجمل ن التي تركيبها ودلالة هذه الجمل ، على ضوء الأثر في كليته : التأويل اللغوي إذن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقا وبمساعدة اللغة .

2 - منهج التأويل النفسي ، والذي يعتمد على بيوغرافيا المؤلف ، حياته الفكرية والعامة والدوافع ، والخوافز التي دفعته للتعبير والكتابة ، فهو يوقع الأثر أي النص في سياق حياة المؤلف ، وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه .

يتجاوز " دلتاي " dilthey صرامة المنهج عند شليرماخر ، ليركز جهوده على مفهوم التجربة ، فهو يميز بين نوعين من التجربة :

1 - التجربة المعيشة ، التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية .

2- التجربة العلمية ، التي تخص علوم الطبيعة وهذه التجربة تتمتع بطابع " العلمية " ، الذي يجعل من التجربة المعيشة والتجربة الممارسة وجهين لنفس الحقيقة ، وبطابع الجدلية والتاريخية .

يواجه دلتي مشكلة فهم تجربة الآخر باقتراحه لمفهوم الفكر ، أو الروح كسياق معياري وعام ، يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة ، ومن ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور أفقي ، يدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي . يكون بذلك دلتي ، قد أنزل الفكر - في مفهومه الهيكل - من السماء إلى الأرض ، ليدل لا على المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ ، وإنما على معرفة تاريخية ومتجذرة في تجربة الحياة : فالفن والدين والفلسفة والعلوم والمنطق ، ليست معارف أو أشكال معرفية مذابة في معرفة مطلقة ومغلقة ، وإنما من تجارب حيوية واستعمالات تعبر عن الطابع الخلاق للحياة وتحليلات الفكر التاريخي . (13)

حسب " هانس -غيورغ - غادامير " h.G.Gadamer لم يفلح " فن التأويل الرومانطقي " ، كما رسم معالمه شليرماخر ودلتي في فحص بنية الفهم ، ووظيفته التأويلية في ميدان العلوم الإنسانية والممارسات الاجتماعية والتاريخية ، فهو يميز بين نوعين من الفهم : 1- الفهم الجوهرى ، وهو فهم محتوى الحقيقة التي تنكشف بقراءة النصوص . 2- الفهم القصدي ، وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف . (14)

لتوضيح فكرة الفهم ( الجوهرى / القصدي ) ، يلجأ غادامير إلى تجربة الفن ، كتجربة تتجلى فيها حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد ، والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية في تشكيلها كجملته من شروط معقدة ومتعددة الأبعاد . فالأثر الفني يدخل في سياق الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذاقها ، مثله مثل استراتيجية اللعبة التي تستغرق المهتمين بها ، وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة ، بحيث تصبح اللعبة أو التجربة الفنية كحل يحث الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة ، ويدخلهم في مباحثات عالم استغرابي . (15)

لكن بنية الفهم التي يحللها غادامير بإسهاب ، لا يمكن أن تغفل " ما قبل " الفهم الإطار النظري والعملي ، الذي يتموقع فيه الإطار " الافتراض المسبق " . بينما كان

هذا الأخير عنصرا مبهما ، يعيق البداهة في عصر الأنوار ، يرتد في الفكر التأويلي الغادامي ، عنصرا فعالا في الفهم التأويلي ، فقبل أي تاويل أو رصد للمعنى يحتمله النص أو الأثر ، تتشكل هندسة قبلية تضع هذا النص أو الأثر في سياق خاص وضمن منظور معين ، تعبر عن السيلان أو التدفق اللانهائي للمعاني ، التي تتجه من الوعي إلى الموضوع ( النص / الأثر ) .

ويعتبر غادامير المنظر الغربي بلا منازع لقضايا التأويل ، ولتجارب الفهم والحوار واللغة الحية . قدم رسالته الجامعية حول التجربة الجمالية عند أفلاطون . وقراءاته لأفلاطون النقدية لشليرم آخر ودلتاي وعصر الأنوار ، ولقاؤه الشخصي المعرفي بهيدجر ، وحواره النقدي مع هابرماس ودريدا وفلاسفة التحليل ، كلها عوامل سمحت له بأن يتميز عن غيره بتجربته التأويلية ممارسة وتنظيرا . ولعل المنعطف الهام والتاريخي والمعرفي ، الذي سجله غادامير في تاريخ فن التأويل هو إصداره سنة 1960 لكتابه الشهير : " الحقيقة والمنهج : الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي " . تناول فيه تفاعل المستويات الكبرى للتجربة التأويلية ، والمتمثلة في اللغة وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسيج لغوي حي ، والتاريخ كبعد أساسي من أبعاد " الوعي التاريخي " و " الجمال " ك لحظة تأويلية وتجربة انطولوجية ، تتجلى فيها فاعلية الفهم ن وفهم القصد المباشر للمؤلف في علاقة حوارية . (16)

ويمكن القول مع ذلك ، بأنه في المرحلة المبكرة من فكر غادامير الشاب - في عشرينات القرن العشرين - قد تشكلت التوجهات الأساسية لفلسفته الهرمينوطيقية ، جنبا إلى جنب مع أدواته وخلفيته الفكرية ممثلة في دراسته لفقه اللغة ومعرفته الوثيقة بالثقافة والتراث اليوناني ، بما ينطوي عليه من فلسفة وفن وأساطير ، على نحو ما نلاحظ ذلك في دائما في محاولاته الدءوبة لرد المفاهيم والمصطلحات في الثقافة الغربية إلى أصولها اليونانية أو ينابيعها البكر . وهو اتجاه في التفكير نجد له إرهاصات قوية عند هيدجر أيضا .

ولا شك أن هناك مصادر أخرى عديدة ، قد أثرت في فكر غادامير وفي أسلوب التفلسف لديه ، فلقد استوعب القضايا التي أثارها هيجل حول الحقيقة والدور التاريخي للفن ، وإن كان قد تجاوز تماما أطروحات هيجل .



ويعد التيار الظاهراتي لدى هوسرل وأتباعه من أهم المصادر ، التي أثرت بعمق في فلسفة غادامير . حتى إنه كانت له صلات فكرية مثمرة ببعض منهم من مثل : نيكولا هارتمان . ولكن ما من شك في أن هيدجر كان له التأثير الأعظم على فلسفة غادامير ، بحيث أنه يمكن القول بأن فلسفته قد اتسمت بطابع فينومولوجي على طريقة هيدجر ، كما تشكل عقله بعمق من خلال محاضرات هيدجر في ماربورج في أوائل العشرينات ، وظل منذ ذلك الحين مولعا بهيدجر . (17)

هناك فكرة أساسية تكشف عنها الهرمينوطيقا لدى غادامير ، وهي أننا من خلال التفسير يتكشف لنا لا نهائية الفهم الإنساني ، وأنه ليس هناك ذلك الفهم ، الذي يبلغ حد اليقين أو الاكتمال ، فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا أو تحسين متواصل لمعرفتنا بالعالم . ولا شك أن كتابه المعنون بهذه التورية البليغة "مهرجانات التفسير" يسير في سياق لا نهائية الفهم والتفسيرات المفتوحة على أوجه مختلف النظر ؛ ففي مقالات الكتاب : تجلي الجميل - الطابع الاحتفالي للمسرح - الخبرة الجمالية والخبرة الدينية - نجد غادامير في هذه المقالات وغيرها ، يستخدم مفهوم المهرجان أو الاحتفال ، ليشير إلى خبرة الجماعة المفتوحة على أصعدة شتى من الفهم . (18)

تكشف أعمال الفيلسوف " بول ريكور " عن تأثره بالوجودية والفونولوجيا والبنائية ، وإن كان اسمه ارتبط ارتباطا بالاتجاه التأويلي أو الهرمينوطيقي . وقد اهتم اهتماما كبيرا بدراسة وتقديم فكر الكثيرين من الفلاسفة السابقين عليه ، لدرجة أنه كثيرا ما كان يخصص أثناء تدريسه بالجامعة سنة كاملة ، لتقديم فكر فيلسوف واحد فقط من الفلاسفة الذين تأثر بهم من أمثال : هيدجر ، وهوسرل ، وياسبرس . ومع ذلك فإن كتاباته تتميز بالأصالة والتجديد ، الناجمين عن موقفه النقدي من أعمال الآخرين ، كما تغطي هذه الكتابات مجالات متنوعة تتراوح بين الدراسات الفلسفية والاجتماعية والدينية والثقافية العامة ، بل إن بعض المقالات التي كتبها أثناء رئاسته لجامعة نانتر ، تعرضت لمفارقات القوى السياسية والعلاقة بين الدولة والمواطن ، وبين الحياة والفن واكتشاف مناطق الالتقاء بين الدين والفلسفة .

كان مولد بول ريكور في " فالانس " بغرب فرنسا في 27 من فبراير من عام 1913. ومع أنه تجاوز الثامنة والثانين ، فإنه لا يزال نشيطا ومنتجا بنفس القوة والقدرة والدقة تقريبا. وقد اشتغل بعد تخرجه في جامعة باريس عام 1937 بالتدريس في المدارس الثانوية. حتى شارك في الحرب العالمية الثانية ووقع أسيرا في أيدي القوات الألمانية ، وظل في المعتقل من عام 1940 حتى نهاية الحرب ، وما بعدها عمل في المركز القومي للبحث العلمي بباريس حتى عام 1948 ، ثم انتقل ليعمل أستاذا بجامعة ستراسبورغ ، ثم شغل بعد ذلك بناء على طلبه منصب العميد لجامعة باريس العاشرة ، المعروفة باسم نانثير التي لعبت دورا كبيرا في أحداث في أحداث الطلاب عام 1969. وقد دفعته تلك الأحداث إلى الاستقالة من منصبه ، لكي يعود بعدها إلى نفس الجامعة كأستاذ متفرغ ، وفي الوقت ذاته تم تعيينه أستاذا غير متفرغ بجامعة شيكاغو . وقد تأثر منذ أيام دراسته بتفكير جابرييل مارسيل ، الذي كان يقود تيار الوجودية المسيحية ، كمقابل لوجودية جان بول سارتر ، كما تأثر بتفكير ياسبرز ، وبالفيثومولوجيا الألمانية " هوسرل وهايدجر".

إن المشروع الفلسفي لريكور ، يوجد في خط الفلسفات التأملية ، كما انه يتموضع في امتداد حركة الفيثومولوجيا الهوسرلية ، وهو يريد أن يكون تعبيرا تأويليا لهذه الفيثومولوجيا ، يتجاوز إخفاقاتها في الطموح إلى شفافية كاملة للذات مع نفسها . كما أن هذا المشروع يوجد أيضا على خط أنطولوجيا الفهم الهايدجرية ، غير أنه خلافا لهايدجر ، لا يريد أن يسلك لذلك طريقا مباشرة ، وإنما يسعى إلى بلورة مثل هذه الانطولوجيا عبر الحوار مع الحصيلة المنهجية والنظرية ، التي يتوفر عليها الفكر الفلسفي ، أي عبر ابستمولوجيا للتأويل. وأخيرا فإن هذا المشروع ، يسعى إلى إقامة انثروبولوجيا فلسفية ، تمسك بالإنسان في كليته ، أي من جهة ما هو عارف وفاعل ومنفعل .

وهكذا فإننا إزاء لافتات مختلفة ، يمكن أن تكون عنوانا لمشروع واحد ، هو تشييد التأويل داخل الفيثومولوجيا ، أو بلورة انطولوجيا للفهم من خلال ابستمولوجيا للتأويل . (19)

هكذا يظهر تأثير جابريل مارسيل في اتهامات ريكور بالكتابة عن المشكلات الدينية واللاهوتية ، كما ظهر تأثيره بالفينومولوجيا ومشكلات التفسيرات في اتجاهه الهرمينوطيقي ، وكما يقول أحد المهتمين بدراسة فكر ريكور ، إنه كان خلال كل حياته الفكرية يهتم بمشكلة الذات الإنسانية الفاعلة ، أو الشخص الإنسان الفاعل وأن الدافع الأساسي وراء أعماله الفلسفية ، كان هو الاقتناع الوجودي بأن الوجود الإنساني له معنى ، وأنه بصرف النظر عن وجود الشر والألم والاستبعاد (أو عدم الحرية) ، فالمعنى والوجود هما الطرفان اللذان يلخصان مشروعه الفلسفي ، مما يعني أن فكره الفلسفي فكر وجودي إلى حد كبير لأن موضوعه هو الوجود الإنساني ، كما أنه فكر فينومولوجي تأويلي بفضل المنهج الذي بفضل المنهج ، الذي يتبعه في حل وفك وتفسير طلاس "العلامات" ، التي تستخدم في التعبير عن نظرتنا وتصورنا بل رغبنا في وجود تلك العلامات .

إذا كانت التأويلية في نظر ريكور ، تقوم مع اختراق السياج اللغوي للنص ، فإن القطيعة الأكثر حسماً مع التأويلية الرومانسية ، يجب أن تقوم في لحظة الاختراق هذه ، بمعنى أن علينا أن نقطع مع البحث عن المقاصد والنيات المختلفة خلف النص ، وأن نتجه نحو الأشياء التي يقولها ، ونحو العالم الذي يفتح عليه ، وبعبارة أخرى ، فإن النص يفتح على عالم أو عوالم متعددة للحياة ، ولا يحيل إلى مقاصد خفية .

غير أن هذا لا يعني تعليق ذاتية كاتب النص أو مؤلفه فحسب ، بل إننا إزاء النص نقوم بتعليق ذاتيتنا أيضاً ، أي ذاتية القارئ ، وذلك باندماجنا في العالم الذي يفتحه لنا النص وبتملكنا لأشياء ، وأخيراً بتحقيق ذواتنا من خلال فعل القراءة والتأويل ذاته ، وبعبارة أخرى ، فإن الاندماج في عالم النص يزحزح الذات من موقعها الوهمي ، الذي يقوم على ادعاء تملكه - أي النص - بالانفصال التام عنه ، أي من موقع الغرابة الأصلية عليه - غير أن هذا يجب أن لا يؤدي بنا إلى استبعاد مفهوم المسافة . بل إن علينا إقامة علاقة تكامل جدلية بين اتخاذ المسافة وبين تحقق الذات عبر فعل القراءة . (20)

وتمثل مشكلة الإرادة موضوعاً محورياً في الفكر الوجودي والفينومولوجي على السواء . ولذا كان ريكور يوليها أهمية كبرى منذ أوائل إنتاجه ، بحيث كان يعترم تكريس عمل ضخم لدراسة المشكلة ونتج عن ذلك كتابه " فلسفة الإرادة " ، ووجه اهتمامه إلى

تعرف الوجدان وبرز ذلك في كتابه " الإنسان المعرض للخطأ " ، وهو دراسة في الانثروبولوجية الفلسفية ، ومن بعده كتابه عن رمزية الشر ، الذي يعتبره البعض البداية الحقيقية لاهتمامه بالهرمونيوطيقا ، أو بالأحرى البداية الحقيقية لمسيرته في ذلك الطريق ، التي بلغت ذروتها في كتابه " التفسير : دراسة عن فرويد " ، وقد ظهر عام 1965 وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام 1970 تحت عنوان " فرويد والفلسفة " . ويعتبر ريكور هذه الهرمونيوطيقا نوعا من التأويل الإركيلوجي " ، لأنها تنقب عن الماضي للكشف عن المعاني التحتية البدائية والمخفية وراء الأغراض المدركة شعوريا ، والدفينة تحت المظاهر السطحية وذلك على العكس تماما من هرمينيوطيقا الإيوان ، التي تتجه نحو المظاهر ذاتها لمعرفة قدرتها على الكشف وليس على الإخفاء ، فهي تهدف إلى الكشف عن ما يعنيه صاحب النص في الحقيقة حتى وإن يفصح عنه بوضوح .

إن اتخاذ المسافة من الموضوع يجب أن يصبح شرطا للتأويل ، ومكونا رئيسيا للوجود من أجل النص ، أي للإصغاء لما يقوله النص . واتخاذ المسافة هذا ليس مجرد إحراء خارجي ، تقوم به الذات القارئة ، كما أن المسافة ليست مجرد ابتعاد زمني ثقافي عن النص ، بل إنها تقوم داخل النص نفسه ، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين ، أي بين لغة تاريخية وعارضة وبين معنى ، يفتحنا على عوالم دائمة التجدد وقابل للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة . وهكذا فإن المسافة ولدت مع اللغة ذاتها ، كما أن معاصر نص ما يندع نفسه ، حين يتوهم أنه في موقع مخطوط من هذا النص ، بالنسبة لمؤولي العصور اللاحقة .

وبهذا المعنى ، فإن اتخاذ المسافة متضمن ، أو أنه داخل في تكوين عملية تثبيت المعاني عن طريق الكتابة ، وفي كل الظواهر المشابهة المتعلقة ببث الخطاب ، فالكتابة إذا ليست مجرد تثبيت مادي للخطاب ، ولكنها شرط لظاهرة أساسية أعمق ، هي استقلالية النص وهو استقلال ذو أوجه ثلاثة : (21)

1 - فهو استقلال تجاه قصد الكاتب . 2 - وهو استقلال تجاه الوضع الثقافي ، وتجاه كل الاشرائط الاجتماعية .

3 - وهو أخيرا استقلال تجاه المرسل إليه أو تجاه المتلقي الأول . (21)

فابتداءً ، ما يقوله النص وما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله ، وهذا لا يعني أن الأشياء التي يقولها النص ، تفلت من الخضوع لعالم مقاصد الكاتب ونياته كما سبق . بل أن عالم النص يفجر عالم كاتبه . وما يصح بالنسبة للمحددات السيكلوجية للمؤلف ، يصح أيضا بالنسبة للشروط الاجتماعية لك أن خاصية أي عمل - فني أو أدبي أو غيره - هي أن يجاوز إشرطات وسياقات إنتاجه ، لكي يندرج ضمن سياقات أخرى . (22)

اتجه " امبرتو إيكو " في السنوات الأخيرة ، نحو إعادة صياغة مجموعة من الإشكالات الخاصة بقضايا تأويل النص الأدبي . وقد قدم في هذا الشأن مجموعة من الدراسات المتميزة ، كان آخرها كتابه " التأويل والتأويل المضاعف " - 1986 ، دعمته في ذلك وزاده المعرفة الجديدة ، التي جاءت بها السيميائيات وأشاعتها من خلال نماذجها الراقية . والذين صحبوا هذا الباحث في رحلته الفكرية الخصبة ، يدركون جيدا أن هذه الصياغة تعود في أصولها الأولى والأساسية إلى التراث الذي خلفه السيميائي الأمريكي " تشارل . سندريس . بورس " ، وخاصة فيما يتعلق منه بضرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات . ف " المتناهي " ، و " اللامتناهي " ، و " النمو اللولبي للعلامة " ، و " حركية الفعل التدليلي " و " السيميوزيس " ، كلها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة ، تخص حجم التأويل وكثافته وأبعاده وأشكاله . وفي كتاباته يعيد امبرتو إيكو صياغة قضايا التأويل ، مركزا على معطيات تطبيقية عرفت بانتمائها إلى ما يطلق عليه بالتفكيكية أو التأويل المضاعف ، وأخرى تدرج نفسها ضمن ما يطلق عليه إيكو بالسيميوزيس التأويلية وحول هذين المحرين تدور جل كتاباته وإليهما تستند مقترحاته الجديدة . (23)

ينطلق إيكو ، في معالجته لقضايا التأويل ، من تصور بالغ الأصالة والعمق ، تصور يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية مוגلة في القدم . فمجملة التصورات التأويلية التي عرفها قرننا هذا ، لا تفسر إلا بموقعها من " الحقيقة " كما تصورها الإنسان وعاشها ، وصاغ حدودها أحيانا على شكل قواعد منطقية صارمة ، وأحيانا أخرى على شكل إشرافات صوفية واستبطانية ، لا ترى في المرئي والظاهر سوى نسخ لأصل لا يدركه الحس العادي ولا تراه الأبصار . فالتأويل لا يتعلق بما يقال في النص أو حوله ، بل يجب البحث عن تفسير عما هو أعمق . ويتعلق الأمر بالعودة إلى وقائع لها

علاقة بموقف الإنسان من العالم والله والحقيقة المعروفة ، وبناء الحضارات وتأسيس المدن وتعيين العواصم وتخوم الامبراطورات وتعدد اللغات والثقافات .

ومن أجل ذلك يقودنا إيكو في رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية ، بحثا عن جذور خفية لكل أشكال التأويل ، التي مورست وتمارس حاليا على النصوص ، ليقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول : (24)

حالة أولى ، يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية . حالة ثانية ، يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية ، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة دعا إيكو إلى " التأويل والتأويل المضاعف " ، على اعتبار أن التأويل في ذاته ليس في حاجة إلى من يدافع عنه ، فهو معنا في كل لحظة ، إلا أنه لا يثير اهتمامنا إلا حين يبلغ حدوده القصوى ، شأنه في ذلك شأن كل الأنشطة الثقافية الأخرى ، فلا جدوى من التأويل المعتدل - ذاك الذي يعبر عن نوع من الإجماع - إن على المترجمين والنقاد في هذه الحالة أن يمارسوا ضغطا تأويليا لا هوادة فيه ، وأن يطلقوا العنان لأفكارهم تجوب كل الآفاق . تلك بعض التصورات الرئيسية التي مارسها امبرتو إيكو في مجال " فن التأويل " المعاصر .

### إشكالية التأويل في الخطاب العربي المعاصر

إن أول عمل دشن لحظة استقبال المفهوم الغربي " الهرمونيوطيقا " في الخطاب العربي المعاصر ، يتمثل في دراسة ، كان قد أنجزها نصر حامد أبوزيد بعنوان " الهرمونيوطيقا ومعضلة تفسير النص " ، وقد نشرت هذه الدراسة أول مرة سنة 1981 في مجلة فصول المصرية . شكلت الدراسة زمن ظهورها حدثا تأسيسيا في الخطاب النقدي العربي ، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها ، ومبادئها إلى النقاد العرب .

لقد اختار أبو زيد لمقالته عنوانا دالا ، جمع فيه بين أصل التسمية المعربة للمصطلح الغربي ، وهي " الهرمونيوطيقا " ، وفرع " تفسير النص " . إن ثقافته الفلسفية من ناحية وتكوينه اللغوي الأنجلوسكسوني من ناحية أخرى ، هما اللذان حددا له أسلوبا مخصوصا في التعامل مع المفاهيم الغربية .

انطلق الباحث في دراسته من محاولة ضبط موضوع الهرمينوطيقا ، وتحديد نوعية القضايا التي تهتم بها ، فأقر بأن " القضية الأساسية التي تتناولها الهرمينوطيقا بالدرس ، هي معضلة تفسير النص بشكل عام ، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا أم نصا دينيا " . (25)

ثم تدرج نحو تحديد مصطلح الهرمينوطيقا ، عبر التمييز بينه وبين مصطلح آخر قريب منه ، هو مصطلح " التفسير " . والهرمينوطيقا بهذا المعنى ، تختلف عن التفسير ، الذي يشير إليه هذا الأخير ، على اعتبار أنه يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية ، بينما يشير المصطلح الأول إلى " نظرية التفسير " . فالفرق بين المصطلحين هو فرق بين ما هو إجرائي / تطبيقي ، والذي يختص به التفسير ، وما هو نظري مجرد تختص به الهرمينوطيقا .

إن التمييز بين المصطلحين ، يتجاوز الفصل بين التطبيقي والنظري ، لأنها يتداخلان بشكل من الأشكال في كليهما ، وإنما يتعلق الأمر بطبيعة النصوص ، التي يشتغل عليها كل مصطلح . وتبعا لذلك يتطابق مفهوم التفسير ، مع مفهوم التأويل . غير أن الهرمينوطيقا لم تبق مقيدة بطبيعة تلك النصوص الدينية المقدسة خاصة ، شأن التفسير ، وإنما وسعت مجالها ، لتشمل جميع النصوص الأخرى ، والتي تتميز بطابع رمزي أساسا ، " وقد اتسع مفهوم المصطلح الهرمينوطيقا في تطبيقاته الحديثة ، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا ، تشمل كافة العلوم الإنسانية " . (26)

لقد كانت وجهة الباحث في مقارنة مسألة الهرمينوطيقا مركزة أساسا على النص الفني عامة والأدبي خاصة ، وكيف أنها تمثل نظرية جديدة من شأنها ، أن تفتح سبلا ومناهج أكثر نجاعة في تفسير النص الأدبي . فالهرمينوطيقا من هذا المنطلق ، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص . لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها ، كما تشكلت مع شلايماخر وديلتاي ، ثم هايدجر وجادامار ، وصولا إلى بيتي وهيرش وريكور .

وكما انطلق أبو زيد من اعتبار الهرمينوطيقا نظرية التفسير ، انتهى أيضا بعد عرض وتحليل بعض مراحل تطورها ، وتلك التحولات الفلسفية ، التي شهدتها عبر

مسارها التاريخي في الفترة الحديثة والمعاصرة إلى أنها " علم تفسير النصوص ، أو نظرية التفسير " . (27)

وبالمقابل نلاحظ أن الباحث ، يشير في مقدمة الكتاب ، إلى أن الدراسة تتناول بالتحليل والشرح نظرية تأويل النصوص الهرمينوطيقا ، وتاريخها في الفكر الغربي الحديث ، بدءا من القرن السابع عشر ، حيث انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا بذاته ، يناقش عملية الفهم وآليات التأويل والشرح

إن الناقد - أبو زيد - نجد في أحد أبحاثه " فلسفة التأويل " يعيد إثارة قضية الفصل بين التفسير والتأويل في الخطاب الثقافية العربية الإسلامية ، ويرى أنها من الأفكار الشائعة ، التي يجب إعادة طرحها ، ويدعو بالمقابل إلى التوحيد بين المصطلحين ، باعتباره أصل العلاقة بينهما . " من هذه الأفكار الشائعة المستقرة التي يمكن أن نعيد طرحها فكرة التفرقة بين التفسير والتأويل ، وهي تفرقة تعلي من شأن التفسير وتغض عن قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني . ولعل في ذلك كله ما يسمح لنا ، أن نتجاوز التفرقة الاصطلاحية المتأخرة بين التفسير والتأويل ، ونعود إلى الأصل وهو التوحيد بينهما " . (28)

لقد ذكر الناقد ، أن استغراقه في البحث في موضوع وقضاياها ، أدى به إلى تعديل الكثير من الأفكار والمفاهيم ، وخاصة المفهوم الرئيسي ، الذي تقوم عليه الدراسة ، وهو مفهوم التأويل . ذلك أن مراجعة المفهوم في ضوء تأصيل المعرفة النظرية ، ونضج أدواتها وتوسيع آفاقها ، هو الذي يقود إلى توظيف أكثر خصوبة للمصطلح ، وأوفر إنتاجا نظريا وإجرائيا .

ويظهر أبو زيد مواقفه من جملة أعلام التأويل في الغرب ، فهو يقول عن دلتاي ، بدأ مما انتهى إليه شلاير ماخر ، من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية ، في حين رأينا كيف أن دلتاي يميز بين التفسير ، الذي هو منهج علوم الطبيعة والفهم والتأويل ، الذي هو منهج علم التاريخ وعلوم الفكر . كما أن مناقشة أبو زيد لجاد مير بدت مناقشة إيديولوجية ، تراوحت بين الضمور والسفور أو الخفاء والتجلي ، ولم تكن مناقشة تحتمل إلى السياق الداخلي لبنية الخطاب الفلسفي والهرمينوطيقي



لجادمير. فهي مجادلة من خارج النسق المعرفي ، فكانت تبعا لذلك منافحة إيديولوجية ، وليست سجالا فلسفيا إبستمولوجيا ، حول قضايا التأويل الخلافية .

يعد الأستاذ الدكتور سعيد علوش من المغرب الأقصى ؛ من المهتمين بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة ، وفي الدراسات المقارنة وافتتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن ، وتدل مؤلفاته على تنوع اهتمامه وثراء تجربته ؛ فهو فضلا عن صفته باحثا أكاديميا ، مختصا في مجال الأدب الحديث والمقارن ، جمع أيضا بين الإبداع والنقد في مجال الرواية تحديدا ، ويبدو أن كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبي" ، بطابعه التنظيري ، يمثل مقدمة لمشروع نقدي في هذا المجال .

يرصد علوش في كتابه هذا مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية ، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمنوتيك / التأويل . وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة ، عن تنوع في الأطر المعرفية ، والمرجعيات النظرية والفكرية ، التي يصدر عنها أصحابها ، بل أن المصطلح المقترح ، ولا سيما في صيغته الدخيلة ، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية ، التي تأثر بها الناقد علوش ، فمن مرجعية أنجلوساكسونية مع "نصر حامد أبو زيد" بالمشرق العربي ، إلى مرجعية فرانكوفونية مع سعيد علوش بالمغرب العربي .

لقد اختار علوش أسلوب الدخيل في صياغة مقابل عربي للمصطلح الغربي "هرمنوتيك" ، وكتب هذا المصطلح بالعربية وبالصورة الصوتية ، التي ينطق بها في اللغة الفرنسية "هرمنوتيك" ، وهو أسلوب يعتمد الباحث بكثرة في نقل مصطلحاته الغربية . وقد استعمل هذا المصطلح بصيغتين ، فراوح بين "هرمنوتيك" ، و "هرمنوتيكي" في متن الدراسة . وقرن هذا المصطلح بعبارة "النثر الأدبي" ، على سبيل الإضافة الدالة على التخصيص ، فغدا عنوان الكتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي" ، موحيا منذ البدء بنزعة صاحبه إلى محاولة تأسيس نمط خاص من الهرمنوتيك ، يتعلق أساسا بمجال النثر الأدبي . ومن هنا كان في الحقيقة مصدر الإغراء في العنوان .

انبنى الكتاب على تقديم أسند له الباحث عنوان "في المكونات الهرمنوتيكية للنثر الأدبي" ، وعلى تسعة فصول : في الكلمات والأشياء - في الحقيقي والمنهجي - في

الظاهراتي والإبستمولوجي - في الدائرة الهرمنوتيكية - في ثنائية السخرية - في جدلية اللعب والرمز - في الألفة والغربة - في التأويل والتفسير - في المستنسخات الهرمنوتيكية .

أراد الناقد علوش أن يكون تقديمه لهذا الكتاب " تقديمًا على غير التقديم " ، إثارة وتشويقًا وخروجًا عن المؤلف والعادة . فقد سلك في كتابة هذا التقديم مسلكًا " إبداعيًا " ، فبدأ صوت الناقد / المؤسس فيه خافتًا أمام صوت المبدع ، المغامر بفعل الكتابة وفيها والانفعال بها ، وإن كنا لا نشك في أن الباحث له حس إبداعي وروائي لا وراء فيه . حيث تتحول لغة الكتابة من دورانها على ذاتها إلى لغة نقدية مفهومية ، تحاول تحديد موضوعها وضبط أطرها ومجالاته ، يقول في هذا السياق " ويبحث الهرمنوتيك في التأويل ، الذي يطبع مشاكل ومناهج الدرس الأدبي ، في علاقته الوثيقة بنقد النصوص ، وقراءتها وفهمها في مرحلة أولى ، وتجاوز مجرد نقد النصوص وتأويلها إلى تكوين نظرية عامة للإنتاج " . (29)

وإذا رجعنا إلى كتاب " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " للمؤلف نفسه ، نجد مصطلح الهرمنوتيكية " ، أي بالإضافة تلك اللاحقة ياء النسبة مع تاء التأنيث ، في حين أنه استعمل " هرمنوتيك " في مسرد المصطلحات الذي وضعه في خاتمة كتابه . يعرف الباحث الهرمنوتيك تعريفًا ، امتد على خمس ملاحظات أو دلالات ، تقتصر على اثنين متصلتين بالهرمنوتيكية قديما وحديثا : طريقة تأويل وتخريج ، تدرس المبادئ المنهجية ، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها ، وكشف أغوارها في التقليد القديم . والهرمنوتيكية حديثا ، نظرية تأويل رموز ، لغة أدبية ، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما . (30)

فما يلفت الانتباه مما تقدم من حد وتعريف الهرمنوتيك ، أو الهرمنوتيكية ، هو تأكيد علوش على أن يجعل الهرمنوتيك ، باعتبارها نظرية تأويل ، يتعلق موضوعها بالرموز مطلقا ، وباللغة الأدبية تخصيصا ، بوصفها هي الأخرى لغة فنية رامزة . ونلاحظ في هذا التخصيص الأول ، يجعل النص الأدبي / أو اللغة الأدبية ، هي الموضوع المباشر للهرمنوتيك ، تخصيصا ثانيا يتحول فيه النص الأدبي إلى النص الثري تحديدا . ومن هنا يأتي عنوان الكتاب " هرمنوتيك الشر الأدبي " . فالباحث وجد في قول بول ريكور سندا

نظريا ، يشرع بمقتضاه ما ذهب إليه من محاولة ، لتأسيس هرموتيك خاصة ، بل أخض إن شئنا الدقة أكثر .

لقد حرص الناقد سعيد علوش ، وهو يؤسس لهرموتيك النثر الأدبي ، يضبط بعض الأصول الغربية ، على أن يضيف نعت الثري أو الثرية ، على أغلب عناوين فصول الكتاب ، والتي كانت تحتزل بعض قضايا التأويل ، ومبادئه حسب خصوصية كل نظرية ، أو بالأصح حسب ما يومئ بتلك الخصوصية ، فغدت أغلب فصول الكتاب معنونة في متن الدراسة . بل إن أغلب المنظرين ، الذين ذكرهم الباحث وحشدهم حشداً ، من شلايرماخر ، ودلتاي ، وهوسرل ، وهایدجر ، وغادامير ، وريكور وغيرهم ، والذين حضروا من خلال مقولاتهم عن تأويل النص مطلقاً ، أو الفن أو الرمز ، أو من خلال جهازهم المفهومي والاصطلاحي ، الخاص كالكاتب والتجربة والتاريخ .

وفي محاولة ضبط مفهوم الهرموتيك وموضوعه ، باعتبار أن ذلك يعد وجهاً من وجوه التأسيس النظري ، عمد الباحث في ذلك إلى ترجمة بعض الفقرات ، لبعض المنظرين الغربيين . وما ذهب إليه من تمييز بين التفسير والتأويل ، وتأكيد على التكامل بينهما في التعامل مع النص الثري أو التجربة الثرية ، ليصير التفسير تفسيراً ثرياً ، يهتم ببيان " الأثر الذي يخلقه مقصد التعبير ، وموجها للقارئ إلى بعض التأويلات " . (31)

إن الباحث يعد من الذين اهتموا بمسألة المصطلحات الأدبية والنقدية ، ووضع في شأنها معجماً خاصاً ، بل أنه كشف في مقدمة المعجم عن وعي بأزمة المصطلح في خطابنا النقدي العربي ومدى تضارب النقاد واختلافهم في استعمال المصطلحات . فهناك إذن وعي نظري وإجرائي بأهمية المصطلح ، في تأسيس الخطاب وما يعترّج تناقله وتداوله أحياناً ، من اضطراب وتضارب يبعدان بالمصطلح عن دلالته أو ولادته الأصلية .

إن الناقد علوش تتميز كتابته النقدية بكثرة استعمال الدخيل والمعرب . فهناك احتفاء بالأجنبي الدخيل بصورة لافتة إلى درجة أننا نجده سواء مع هذه المصطلحات الجديدة ، التي لا يزال بريق الحداثة النقدية ، يتوهج فيها أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلهما العربي أمر مستقراً في الخطاب النقدي العربي . ومن بين هذه المصطلحات الدخيلة التي استخدمها سعيد علوش في دراسته ، فضلاً عن مصطلحي الهرموتيك

والهمينوتيكي ، نذكر : الميثولوجي ، والميثة والميثي والميث . نوطات موسيقية ، مقتطفات كالغرافية . تيم اللغب ، تيمات ، تيمات . (32)

يعد الباحث مصطفىناصف من أعلام النقد العربي المعاصر ، وقد أسهم بإنتاجه الوافر في إثراء الخطاب النقدي العربي ، وتطويره بمسألة قضاياها ومطاراتها . فقد اهتم الباحث بمجالي الأدب والنقد ، وجمع بين معالجة المشكلات النقدية النظرية ، من جهة ، والأعمال التطبيقية من جهة أخرى من خلال اشتغاله على نصوص أدبية متنوعة شعرا ونثرا . ويكشف هذا الإنتاج النقدي لمصطفى ناصف ، أنه صاحب مشروع نقدي تحديثي ، يتأسس على محاولة إعادة قراءة النص التراثي ، برؤية معاصرة ، تستأنس بمكتسبات المناهج الغربية وأدواتها النقدية .

في هذا الإطار الفكري والنقدي ، يأتي كتابه " نظرية التأويل " ، اهتم فيه بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة ، وفي التراث العربي . أثارت الدراسة العديد من القضايا ، وناقش بعض المناهج والنظريات النقدية ، داعيا إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا . يستعمل الباحث تارة مصطلح التأويل ، وتارة أخرى نظرية التأويل . وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم ، وفي القينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية . (33)

لقد حاول الباحث أن يرصد التطور الدربي لمصطلح التأويل / نظرية التأويل في الثقافة الغربية ، مما كشف عن وعي بتنوع طرائق التأويل ، واختلاف منظوراتها عبر تطورها التاريخي ؛ ديني ، فيلولوجي ، لفوي ، علمي ، منهجي ، فينومولوجي . ثم طفق يرصد ظاهرة التأويل في بعض نصوص الثقافة العربية الإسلامية ، كما تجلت في تأويل القرآن ، وتأويل الشعر وشرحه ، وتأويل النحو وأصول الفقه . ثم أشار إلى ثراء التجربة التأويلية لدى المتصوفين ، فقد وجد الباحث في إضافاتهم ومواقفهم واشجة قرينة بينهم وبين الفينومولوجيا ، فهناك تقارب وتشابه في المواقف والمبادئ ، بل تماثل في المفاهيم أيضا . (34)

إن نبرة الحماس التي وسمت أسلوب الكتابة النقدية من بعض المواطنين في الدراسة ، دلت على حضور ذات الكتابة عند ناصف ، وهي تخترق خطابه النقد

الواصف، فتداخل تبعاً لذلك الإستمولوجي بالإيديولوجي ، والعلمي بالقيمي الأخلاقي ، وقد تجلّى هذا الأمل مثلاً في دفاعه عن تقاليد التفسير الديني وتكريز مبادئه وفوائده إلى درجة امتزج فيها الخطاب بنزعة وعطية إرشادية ، بل إن التأويل وفق هذه النسق من التحليل ، يصير مراده ببعض القيم الأخلاقية ، والدينية كقوله مثلاً التأويل في ثقافتنا يذكر بالخشوع ، أو قوله أيضاً التأويل استقامة النفس ، التأويل يصدر عن التقوى من لا تقوى له فلا حق له في التأويل . (35)

تبرز قيمة الكتاب المعرفية والنظرية ، ما كشفه صاحبه فيه من وعي حصيف دقيق ، وإلمام واسع جامع بقضايا التأويل في الثقافة الغربية وفي الثقافة الربية على السواء . وقد قدم الباحث أمثلة ترقى نحو صوغ المصطلح التأليني ، أولها تقبل ثم تفجير فتجريد ، وقد قدم الباحث أمثلة متعددة ودالة من قديم اللغة وحديثها ، تبرهن بوضوح وإقناع على صلاحية هذا القانون ، قانون التجريد الاصطلاحي ، وانطباقه على جميع اللغات الإنسانية، وفي مختلف حقباتها التاريخية ، مما يسرع اندارجه وبلا تردد ضمن منظومة الكليات . (36)

ويتناول من المغرب عبد العزيز بومسهولي " أدونيس " بقراءة تأويلية في كتابه الموسوم بعنوان : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، حيث يشير أن أدونيس يبلغ ذرة تفجير الرؤيا الإستبطاني ، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل ، حيث تتداخل في تجربته الفريدة ، تشكيلات خطائية متعددة ، بعضها يمكث في التراث الصوفي الإنساني القديم ، تراث النفري على وجه الخصوص ، وبعضها الآخر يطفح من رؤية معاصرة ، ومن خلال هذا التشاكل ، يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا : القديم والمعاصر ، ليس قصد التموقع داخلهما ، وإما لبناء شعرية حديثة ، متمكنة فعلا من تأسيس حقيقي ، لإقامة فعلية في العالم ، وذلك من خلال لغتها الشعرية الخصبية ، التي تحمل أصوات الوجود الإنساني الحي المتعددة ، كما تعبر عن موقف إبداعي ضماني ، يتخلل رؤيا / الأسرار الشاعر ويمنحها فرادتها وحدائتها في الآن نفسه . (37)

ويقوم بومسهولي بدراسة تطبيقية تأويلية على شعره ، فيرى قد تجسد الرهان الصوفي عند أدونيس في ديوانه الأخير من خلال قصيدتي " البرزخ " ، و " في حضن

أبجدية ثانية " . العنوان في القصيدة الأولى " برزخ " سليل ومفهوم مركزي في تصور الصوفية للوجود ، وعليه بنى نظريته في الخيال ، وقد اكتسب هذا المفهوم قدرة تحليلية في كتابات الصوفية ، تغري بإعادة بنائه في سياقات متعددة ، وهذا ما خبره أدونيس في تسمية ديوانه " البرزخ " .

وبالتأويل يستدعي شعر أدونيس الظاهرة الروحانية ، استحضار المتصوفة مثل " النفري " ، تحقق القصيدة لديهما ذلك المزيج بين العقل والعاطفة ، لدى توفر لدى هذا الصوفي ، فيتم استدعاؤه في القرن العشرين بلغته الحوارية ، ومفاهيمه المتنامية عبر الاستعارة والمجاز وكل ماهو محسوس ، وباستهلالته التي تنطوي على الغرابة والدهشة ، كما يحتاج أدونيس بعباراته التصويرية ، فثمة دخول لصوره الرمزية شعرية اقتباساته الذائعة في دواوينه . (38)

وهكذا فالشاعر في قصيدة " البرزخ " ، يستدعي من لب الخطاب المعاصر إشكالية الأسماء والأشياء ، وتحضر أصوات العصر في ثنایا العبارة الشعرية الأدونيسية ، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصل إلى رؤية جدية ، مكنته من الدخول فعلا إلى مغامرة التسمية ، بما هي بحث عن هوية الأشياء التي تقيم في العالم . القصيدة " البرزخ " مفتاحها الذي يمكن من دخول عتبة الأشياء وأسمائها ، ويعبر هذا المفتاح عن علاقة نوعية تكشف عن دور الذات الوظيفي ، في التوغل داخل أبعاد تشكل امتدادا حضاريا للوجود ، هي الأساطير والحلم والتاريخ .

وهكذا تطبيقيا وبالقراءة التأويلية ، يصل الباحث بومسهولي إلى أن أدونيس بدوره مؤولا . وإذا كان أدونيس مؤولا لتراث النفري الصوفي في عدد من قصائد ، كما هو الشأن في قصيدة " في حزن أبجدية ثانية " ، فإنه في قصيدته الرائعة " البرزخ " ، هو قارئ مغامر يقتحم الرؤيا المعاصرة ، وينفذ داخل أصواتها ورؤاها الاختلافية ، ليكشف التداخل الإجناسي ، ودوره في تعميق التجربة الشعرية ، التي لا تكتفي فقط بالاستفادة من تلك الأصوات ، وإنما لبلورة صوت الشعر ، الذي يحفر مادته داخل هذا التشاكل الخطابي ، بشرط أن يتوفر على حس استشرافي ، لا يقف عند حدود الخطابات السابقة ، وإنما يتجاوزه باعتباره ضمير المستقبل المجهول . (39)

## الخاتمة وصفوة القول

ونخلص إلى أن الواقع الآن ، وحسب ما اطلعنا عليه من الدراسات العربية المتفرقة ، حول إشكالية التأويل في الخطاب النقدي العربي ، يكشف أن الاختلاف في استعمال المقابل العربي المناسب والدقيق للمصطلح الغربي ، مازال سائدا مما يبرر أن أمر استقرار المفهوم في الأذهان ، لا يزال أيضا في مرحلة التمثل والتشكل . فلعل حضور إشكالية التأويل في الثقافة العربية بخصوصية إطارها المعرفي والفكري والتأريخي من جهة، وحدثة الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة بنظرية التأويل بكل ، ما تحمله من مظاهر التعقيد والتشعب من جهة ثانية ، أسهم وبشكل كبير في تحديد المعالم الراهنة للوضع الاصطلاحي للمتصور الغربي ، وهي معالم قائمة على المنازعة أو المواجهة بين المرحلتين الأوليتين من مراحل التجريد الاصطلاحي . فأغلب الدراسات النقدية والفكرية ، تراوح في استعمالها بين صيغة الدخيل أو المعرب ، من خلال استعمال مصطلح الهرمنوطيقا حسب النطق الإنجليزي ، أو مصطلح الهرمنوطيقا حسب النطق الفرنسي .

ومن هنا تعددت التعريفات أو المصطلحات ، وتوزعت بين نظرية التأويل وفن التأويل وعلم التأويل وفلسفة التأويل ، وهناك مصطلح آخر راج تداوله واستعماله في بعض الدراسات العربية أيضا ، ووجد فيه أصحابه من دلالة التأصيل والفصاحة ما لا يوجد في تلك الصيغ الهجينة والثقيلة من الدخيل . وهذا المصطلح هو التأويلية ، وهو مصطلح ينازع في درجة استعمال كثافة الحضور مصطلح الهرمنوطيقا ، بل إنها يستعملان في كثير من الدراسات جنبا إلى جنب ، على سبيل الترادف والاستبدال أحيانا مع ما يوجد بينهما على صعيد العبارة من تنافر بين ما هو أصيل وما هو دخيل .

### المصادر والمراجع والهوامش

- 1 - ابن منظور: لسان العرب المحيط، مصدر "أول"، الجزء 11، دار صادر بيروت، ص: 32
- 2 - محمد مفتاح: مجهول البيان، دار تويقال، المغرب - 1990، ص: 90، 91
- 3 - محمد شوقي الزين: الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 16، فبراير - 1999، ص: 75، 76
- 4 - بول ريكور: البلاغة والشعرية والميرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 16، فبراير - 1999، ص: 113
- 5 - سعيد توفيق: مقالات في الظاهرية وفلسفة التأويل، دار النصر للتوزيع والنشر، مصر - 1999، ص: 55
- 6 - جولد زيهر: مذاهب التفسير الإسلامي، تعريب عبد الحليم النجار، مكتبة الخانجي مصر، ومكتبة المثني بغداد - 1955، ص: 127.
- 7 - محمد الكتاني: جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1992، ص: 551
- 8 - نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4 - 1998، ص: 180، 189
- 9 - أبو بكر بن العربي: قانون التأويل، دراسة وتحقيق محمد السلياني، طبعة جدة وبيروت - 1986، ص: 4910 - زينب محمود الخضيرى: أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر - 1983، ص: 127، 128
- 11 - محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط 2، 2000، ص: 142
- 12- f. schleidrmacher : herméneutique , labor et fides. 1987 . P : 77
- 13 - dilthey : le monde de l'esprit , 1 ; Paris , 1969 , P : 150
- 14 - H.G .Gadamer : la philosophie herméneutique , P.u.f. Paris . P : 82
- 15 - محمد شوقي الزين: الفينوميلوجيا وفن التأويل، مرجع سابق، ص: 79
- 16 - هانس، ج، غادامير: مدخل إلى أسس فن التأويل، تقديم وترجمة محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد مرجع سابق، ص: 85
- 17 - سعيد توفيق، مقالات في الظاهرية وفلسفة التأويل، ص: 50
- 18 - سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع بيروت - 1992، ص 74
- 19 - P. Ricoeur : le conflit des interprétation .ed. seuil 1969 .P : 10
- 20 - Ricoeur : du texte à l'action . ed . seuil 1986 . P : 170
- 21 - المرجع السابق، ص: 366



- 22- حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند ريكور، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش -1992 ص : 47
- 23- سعيد بنكراد - مقدمة كتاب امبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية .المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت -2000، ص : 10
- 24- امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة سعيد بنكراد ، ص : 86
- 25- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 -1992، ص : 13
- 26- المرجع السابق ، ص : 13
- 27- المرجع السابق ، ص : 44، 48
- 28- نصر حامد أبو زيد : فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي ، دار التنوير، بيروت ، ط2 -1993، ص : 13
- 29- سعيد علوش : هرموتيك النثر الأدبي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، دار سوشيريس ، الدار البيضاء ، ط1 -1985، ص : 14
- 30- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، دار سوشيريس ، الدار البيضاء ، ط1 -1985، ص : 224، 225
- 31- سعيد علوش : هرموتيك النثر الأدبي ، مرجع سابق ، ص : 56
- 32- سعيد علوش ، هرمينوتيك النثر الأدبي ، ص : 45، 46
- 33- مصطفى ناصف : نظرية التأويل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1 -2000، ص : 20
- 34- مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص : 178، 179
- 35- مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص : 202
- 36- مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص : 228
- 37- عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت -1998، ص : 12
- 38- عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل ، مرجع سابق ، ص : 16
- 39- عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل ، المرجع السابق ، ص : 18

## الفصل الثاني

تطور الخطاب النقدي نحو النقد الثقافي وما  
بعد الحداثة



## النقد الثقافي .. خطاب ما بعد الحداثة من نقد النصوص إلى نقد الأنساق

كسرت ( الدراسات الثقافية ) مركزية النص ، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص ، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص . لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية ؛ فالنص هنا وسيلة وأداة ، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية ، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل ، وكل ما يمكن تجريده من النص . لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية ، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان ، بما في ذلك تموضعها النصوي .

والدراسات الثقافية تركز على أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ . وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية ، هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها ، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي ، فإنها تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الإيديولوجية ، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع . هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيرا عن الناس ، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة ، هو تداخل أساسي له قمة مركزة في الدراسات الثقافية .

لقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان ، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية ، ولعبت فيها دورا حاسما ، وهذا ما يجعلها إفرزا للنظرية البنيوية وما بعدها ، وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة ، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويمية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها ، لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها . لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها ، ومسلحتها غير المنقودة ، فأصبحنا أشد

وعيا بدور الثقافة ، أي النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا ، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا ، إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري ، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير ، هي سبل تحددها وتحدها سياقات المؤسسة الثقافية ، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية ، وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن ، والخيال ، والأفكار .

ثم حدث في نهاية السبعينات ، وفي عام 1979 على وجه التحديد ، أن اكتشف الجميع احتشاد الساحة النقدية بما يعرف " ما بعد الحداثة " ، باتجاهات نقدية جديدة ، وأخرى أعيد إحيائها ، مثل : ما بعد الكولونالية ، والمادية الثقافية ، والماركسية الجديدة ، والتاريخية الجديدة ، والنقد النسوي ، والنقد الثقافي . وأصبح من الصعب تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات جميعا ؛ فمن المعروف مثلا أن التاريخية الجديدة هي النسخة الأمريكية من المادية الثقافية البريطانية . ثم أن هذه الاتجاهات بكل اتفاقها واختلافها فيها بينها ، يمكن اعتبارها جزئيات المصلحة الأوسع للنقد الثقافي .

#### الدراسات الثقافية .. جينالوجيا النقد الثقافي

إننا لا نستطيع فهم مشروع ثقافي أو فني دون أن نفهم تشكيله أيضا ، ذلك أن العلاقة بين مشروع ما وتشكيل ما هي دائما علاقة حاسمة ، وأن تأكيد أهمية الدراسات الثقافية إنما هو في انشغالها بالاثنتين معا ، دون أن تخصص نفسها لهذا أو ذاك . وكان هذا فيما نعتقد ، هو التجديد النظري الحاسم الذي حدث ، أي رفض إعطاء الأولوية لا للمشروع ولا للتشكيل ، أو باستخدام المصطلح القديم ، لا للفن ولا للمجتمع . والتجديد هو رؤية أن ثمة علاقات أكثر أساسية بين هذين المجالين ، اللذين يبدو أن منفصلين بطريقة أخرى . بل إلى العمليات التي تأخذ هذه الأشكال المادية المختلفة في التشكيلات الاجتماعية ، ذات الطابع الإبداعي أو النقدي ، أو من الناحية الأخرى الأشكال الفعلية للعمل الثقافي أو الفني . حيث تحاول وسائل الثقافة الشعبية جميعها ؛ من التمثيلات التلفزيونية العاطفية إلى أغاني الشباب المتداولة إلى النشاطات الرياضية ، تحاول جميعا كل بطريقتها الخاصة ، التركيز على بث الدعاية والاطمئنان .

ولهذا تتشابه الحبكات والأنغام والإيقاعات وأدوار اللعب في أسسها الأولية ، بحيث يمكن وضع بعضها موضع البعض الآخر ، ولو لم يكن هذا الحكم صحيحا لما استطعنا أن نحدد طبيعة الحبكة التي تتسم بها أفلام الغرب الأمريكي . (1)

ومن الملاحظ بقوة أنه في كل الحالات فإن التجديد في الدراسة الأدبية ، إنما يوجد دائما خارج المؤسسات التعليمية الرسمية . ظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية ، التي كان الناس يلحون على تأكيدها خارج نظم التعليم الرسمية ، في تعليم الكبار ، وفي الحيلولة بين النساء ومزيد من التعليم . لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها ، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله ، إنها تعيد إنتاج المعلمين والمتحنيين ، الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم ، وفي غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات ، التي كانت خارج النظام التعليمي القائم ، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلابا كبيرا ، وأصبح نظاما احترافيا ، وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي .

وفي الوقت نفسه فإن أولئك الذين فهموا المشروع الأصلي ، مثل " ليفيس " على سبيل المثال ، قد تم تهميشهم ، والحقيقة المدهشة هي أنهم حاولوا الخروج من الجامعة ليبدأوا من جديد ، مشروعاتهم الأكثر عمومية ، ولكن سبب التشكيل الذي كانوا عليهم ، وهم في معظمهم جماعة من الناس من عائلات بورجوازية صغيرة ، ومن الطبقة الوسطى الكبيرة القائمة المهذبة ، التي كانت تظن أنها تمتلك الأدب . اعتبروا أنفسهم مؤسسة ، يسعون إلى تعليم أقلية نافذة .

وهكذا فإن كل الناس الذين قرأوا ما يمكن أن نطلق عليه بحق " دراسات ثقافية " في هذا الاتجاه ، من ريتشارد ، وليفيس ، ومن جامعة مجلة " سكريونتي " ، والذين كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف ، ويقومون بتحليل مثير لهذا كله ، وجدوا مع الوقت أن الانتساب لهذه الدراسة ، سيؤدي إلى إعادة إنتاج أقلية خاصة . والحقيقة أنه يمكننا أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية ، بمعناها الذي نفهمه الآن ، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كمبردج ، إنما حدثت في تعليم الكبار في " جمعية تعليم العمال " ، وفي الفصول الموسعة خارج الجامعة . فإن الدراسات الثقافية كانت

ذات فاعلية عظمى في تعليم الكبار ، ه فقط طغت واكتسبت قدرا من الاعتراف الثقافي العام ، فيما يتعلق بالكتابات الأخيرة .

وفي أواخر الأربعينات كان الناس يقدمون مناهج دراسية في الفنون المرئية ، وفي الموسيقى وفي تخطيط المدن ، وفي طبيعة الاتصال وفي طبيعة الاستيطان ، وفي السينما وفي الصحافة وفي الإعلان وفي الراديو ، مناهج لو أنها لم تقدم في هذا القطع من التعليم المحروم نسبيا من الامتيازات ، لثم الاعتراف بها في وقت أسبق بكثير .

وهناك أناس كثيرون من جيل " رايموند وليامز " ، وكانوا يعملون في موقع تم اختياره بدقة ، ليكون بديلا لجماعة ليفيس السالفة الذكر ، من مثل : إدوارد طومبسون ، وهوجارت ، وغيرهما . إذن فقد كان ثمة استمرار أساسي لموقف ليفيس في بعض العمليات التحليلية ، والتي تغيرت في النهاية تغيرا كاملا .

لأنه حين بدأ هذا العمل في الدراسات الثقافية يلقي الاعتراف على السبيل الثقافي ، بدأ يصبح موضوعا للمناقشة في الدوريات وفي الجامعات بعض الشيء ، وكان يعتقد أنه أكثر جدة مما كان عليه . وإذا أخذنا كتاب وليامز عن " الاتصالات " التي تم التكليف بإنجازها ، لأن " الاتحاد العام للمعلمين " ، عقد مؤتمرا تحت عنوان " الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية " ، والذي كان صادرا عن الاهتمام في الخمسينات بكوميديا الرعب ، فإنه أنجز الكتاب الذي لم يستغرق وقتا طويلا في الكتابة ، مستندا إلى المادة التي كان وليامز استخدمها في فصول الكبار لخمسة عشر عاما . (2)

على أن هناك لونا آخر من المؤسسة تجدر الإشارة إليها ظهرت خلال الستينات ، ونعني بها الجامعة المفتوحة ساهمت في تطوير الدراسات الثقافية ، كما أنها كانت منها محاولة استثنائية في تراث هذه الحركة النقدية ، نحو ثقافة ديمقراطية إضافية ذات طابع تعليمي ، لا فرض برنامج ثقافي من جانب البيروقراطية المركزية ، الذي يمكن أن ينير الجماهير ، ولكنه برنامج مفتوح بأصالة ، وذو طابع تعليمي . اعتمدت تحديدا على مبدأ لم تستطع تحقيقه ، وهو أن الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية ، من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم .

أخذت تعني الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات ، والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية . وهكذا تحولت تحولا واضحا في الثمانينات عما عليه الموقف في الخمسينات ، ليس فقط لأن الناس أصبحوا أكثر استعدادا - نتيجة التغيرات العامة الاجتماعية وشكلية - للارتباط المباشر بالثقافة الشعبية . ومما يمكن الدفاع عنه من الوجهة الثقافية ، تحليل المسلسلات والأعمال الدرامية المختلفة ، وكذا الروايات البوليسية ، وبعدها السوسيولوجي في الدراسات الثقافية .

طرح كلنر تصوره حول ما سماه بالرواية التكنولوجية ، وهي تحليل على الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة ، والثقافة الهامشية للشوارع الخلفية . أي تحمل خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول ، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج ما هو إنساني بمعناه المعارض ، وما و تكنولوجي مشاغب . يهدف إلى كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال ، من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع التطور تعاملًا مفتوحًا وغير طبقي يتيح للإنسان ، أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنيا ، مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة ، ووظيفها لصالح خطابه الإبداعي والفني .

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردى التقليدي كالحبكة والشخصية والقص ، وتمزج العلمي بالخيالي ، والفلسفي بالأدبي والبوليسي ، مثلما تجمع بين البشري والآلي ، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية .

مما سبق ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي ، وهي النظرية التي سعى دوغلاس كلنر لأن يستنبط لها جذورا في ثقافة الوسائل ، وفي الخطاب السردى التكنولوجي . (3)

إن أهمية الميديا الجديدة ، خاصة التلفزيون ، كادت تغير كل التعريفات الجاهزة للأغلبية أو مشروع الثقافة الشعبية . وفي حدود الممارسة ، فإن ما حدث بين الستينات والثمانينات ، كان في الأساس محاولة شجاعة وثابتة للدخول إلى الأشكال الجديدة بألوان جديدة من النتاج الثقافي ، سواء بمضمون وقصد جديدين داخل إطار



الميديا السائدة ، أو كموجة في المشروعات المستقلة والهامشية ، من عروض الشوارع إلى الفيديو والنشر داخل الجماعة . (4)

تعطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم ، وقد حظت بشيوع واسع في التسعينات ، مع أن بعض أصولها تعود إلى مدرسة فرانكفورت النقدية ، غير أنها قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية ، منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام في إنجلترا تحت مسمى " مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة " ، وتمر المركز بتطورات وتحولات عديدة ، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي ، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية ، ليتشكل من كل ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات .

أشار " هوجارت " وهو أول رئيس لمركز بيرمنجهام بوضوح إلى مصادرهم النظرية ، محددًا إياها بثلاثة مصادر ، هي تاريخية وفلسفية أولاً ، وإلى حد ما سوسيولوجية ، وأخيراً أدبية نقدية ، وهذا هو الأهم كما يقول هوجارت ، كما تركز على العوامل الاقتصادية والمادية ، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية ، ومفهوم ( رأس المال الثقافي ) ، وتمجيد للخطاب المعارض ، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي . وهكذا يعود الفضل كل الفضل للدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش ، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة ، مما فتح أبواباً من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء . واصلت دراسة وتحليل واقع الثقافة الغربية ، ومعالم الاضمحلال في ظل انعدام الوصاية النقدية ، وسيادة أدوات السيطرة الاجتماعية الجديدة ، وتهييش الأبعاد الإنسانية المرتبطة بالتححرر والانعقاد . (5)

خلال التسعينات من القرن الماضي ، عم الدراسات الثقافية حشد من المجازات التأويلية والكنائيات في مسعى للتوصل لتصوير عن مواطن الاتصال بين المناطق والقضاءات المحلية والثقافات ، مصطلحات مثل " لأطلنطي الأسود " عند بول جيلروي ، و " المفكر الوافد من ثقافات أخرى " لدى جيمس كليفورد ، و " التثاقف عبر الحدود " عند فراندو أورتيز ، و " هوية الشتات اليهودية التوليدية " عند جوثان ودانيل بويارين ، و " استحضار روح المناطق الحدودية " عند جلويوا إنزالدوا . وهناك دوريات :

الشتات ، والتحول . كما أن هناك مركز دراسات ثقافية ، مثل مركز الدراسات الثقافية في جامعة كاليفورنيا في سانتا كروز ، وهو المركز الذي يديره جيمس كليفورد ، مهمة الآن بتاريخ الثقافات عبر الجنسيات وإنتاجها في الوقت الراهن ، وتسعى إلى الربط بين مختلف الشتات والحدود ، باعتبارها نماذج للتمازج والتلاقح بين الثقافات . (6)

وللدراسات الثقافية فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي ، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلها ، وهذا شيء جوهري وهام . ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محايد ، إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة ، ومنذ فوكو ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار ، وكذا هو أمر علاقة المتعة معها . إننا نتعلم كيف تستمتع وما الأشياء التي تستمتع بها ، والأشياء التي نتجنبها . إن هناك أنساقا منظمة تتحكم بمتعتنا ، ولذا فإننا نستمتع وفقا لمقاييس اجتماعية ، مثلما نحفظ وفقا لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها . من هنا فإنه من الواجب النظر إلى فعل الإمتاع نظرة إشكالية ، تضع المتعة مع غيرها من الأفعال العمومية البشرية من الخبرات والسلوكيات ، مما هو استجابة لبواعث نسقية .

على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية ، التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضخه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة ، كما هو الظن الشائومي العام ، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة ، وبطرق ابتكارية خلاقة وإبداعية ، ويقدمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث ولما يشاهدون . وهذا ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيري في ضوء نظرية الأنساق الثقافية . (7)

ولما كان الدرس الثقافي درسا في جزئية مؤسساتية ضمن المشهد الثقافي العام ، فإننا لا نستغرب أن تتخذ الدراسات الثقافية نهجا محددًا في المؤسسة الأكاديمية ، كأن تدرس ما يمكن أن يكون هامشيا ، أو كأن لا تلتزم بالأعراف التقليدية للمؤسسة الأكاديمية ، أي تستجوب القيم والأعراف المقبولة ، ومن منطلقها تفسر تهافت أسباب رفض وتهميش غيرها ضمن المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها ، ثم تسعى الدراسات

الثقافية إلى تطوير المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها ، لكي تستوعب ما كان يستبعده نظامها . لكن المفارقة في هذا المسعى تكمن في أن الثقافة الهامشية تتحول إلى ثقافة المركز ، وبذلك تتكرر نفس آليات الجمود التي كانت وازع الاستجواب والمساءلة في البدء . ثم إن هذه المؤسسة نفسها هي التي ترسي آليات المساءلة ومنهجيتها وتبيح فاعلياتها وفعاليتها ، وبهذا فإن المساءلة النقدية نفسها جزء من ثقافة المؤسسة ومقيدة بآلياتها ومنهجها . ونحن نعلم مدى ارتباط الأدوات والمنهج بما تفرزه من معرفة وثقافة : إنها تقيد الرؤية وتحد البصر حتما .

ولهذا لا بد أن يشتبك الدرس الثقافي بموضوع الدراسة اشتباكا ثقافيا ، بمعنى أن الدرس يستمد قدريته من الموضوع ، والموضوع يملئ على الدرس النتائج والاكتشافات في دائرية تجسد نفسها كما هي الحال في الكرنفال الاحتفالي . وهكذا فالثقافة نظام دلالي لا بد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب ، ولا يقبل إلا ما ينصاع إلى النظام الدلالي مهما حاول التحليل الثقافي أن يفند الثقافة ويبين عيوبها .

ليس مستغربا أن دل دريدا في منتصف الستينات إلى خشبة المسرح العالمي من خلال درسه للدرس الثقافي البدائي عند ليفي شتراوس ، فالدرس الثقافي لا يمكن بحال من الأحوال أن يتسم بغير النقص ، الذي تخفيه الثقافة أبدا ، مما يمنع الدراسة الثقافية من ملاحظة عيوب الدراسة نفسها . وإن اعترف ليفي شتراوس نفسه بتحول درسه الثقافي في الأساطير البدائية إلى أسطورة منها ، فإن غيرتز يقول إن التحليل نفسه " أقل اكتمالا " .

ومن هنا تطفئ الصبغة الذاتية على الدرس الثقافي ، حتى في رصده " حيوات الغرباء " أو الآخرين ، كما هي الحال في الدراسة الإثنية والأنثروبولوجية . فالدرس الثقافي غالبا ما يسقط على " الغرباء " سماته الذاتية ، حتى يتحول الآخر إلى صورة مستنسخة من " الأنا " . وفي تعليق دقيق وشلايفر على " غرباء " غيرتز ، نلمح حقيقة لا مفر منها ، فهي يذهب إلى أن الغرباء غالبا ما يكونون " نحن أنفسنا " أكثر من كونهم آخرين . كما يؤكد بأن هذه الحقيقة التي اكتشفتها الدراسات النسائية المعاصرة ، وتوصل إليها النقد النسائي نفسه .

إن الصبغة الذاتية في الدرس الثقافي تأتي من "موضعية" الذات ، وهي صبغة لا يمكن بحال الفكك منها ، ولهذا يصطبغ الدرس الثقافي دائما باللون الشخصي غير الموضوعي ، ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية ، بل أكدوا وجودها . ومن عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه ، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم عن إنجازات هذا المنهج ، أضف إلى ذلك أنه نقد إيديولوجي دائما وأبدا .

كان الحال الوحيد هو رفع الذات من أرضيتها وتخطيمها ، ثم إعادة بنائها بوصفها بنية ثقافية عرفية تتعمق داخل وجود نظام ثقافي ، لا يمكن لها بحال أن تحكمه أو تحدد مساره ، هذه العملية من التدوي ثم إعادة التكثيف ليست عملية بنيوية فحسب ، وإنما هي ما أسماه دارسو الثقافة " التوضع " ، أي تموضع الذات ضمن خطاب ثقافي يفرزها ويثبتها محليا .

من هذا المنطلق كان لا بد أن يرتبط الدرس الثقافي بالدرس البنوي ارتباطا وثيقا . فالذات شأنها شأن العنصر في البنية ، تؤدي وظيفتها داخل البنية المغلقة التي تتسم بالشمولية الذاتية ، والتحول الذاتي والتحكم الذاتي ، أي أنها تتحول بنيويا وليس شعوريا . (8)

ومن هذه الحقيقة يستطيع المرء أن يقول إن الدراسات الثقافية عاجلت قضايا ملحة في فضاءات ثقافية مختلفة ، كالعلاقة بين الثقافة والتحيزات ، كما كرست استراتيجياتها للكشف عن التواطؤ الإيديولوجي بين مختلف فضاءات الثقافة ، وشحذت الوعي بالعلاقة بين طبيعة المؤسسة والثقافة ، وكذلك العلاقة بين المؤسسة وفرضياتها الخفية ، غير أن هذه الإنجازات لم تكن أبدا إنجازات الدراسات الثقافية ، لأن الدراسات الثقافية نفسها ما كانت لتكون لو لم تكن هذه الدراسات نفسها إفرازا للممارسة البنوية وما بعدها ، والممارسة البنوية نفسها ممارسة ثقافية ، تعاملت مع كافة فضاءات الثقافة .

#### النقد الثقافي .. نقد الأنساق الجمالية المضمرّة

يرتبط تاريخ النظرية النقدية الثقافية بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال : هوركهايمر ، وأدورنو وماركيز ، وفي الوقت الراهن بهابرماس ، وهي نظرية

سوسيو ثقافية نقدية ، هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة ، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات . وتتبدى الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعقاد من خلال ما تراه جهدا نظريا موجها ضد الهيمنة ، التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كائط .

لقد وجدت مدرسة فرانكفورت نفسها بين مسارين : مسار يهتم بنقد الثقافة ، ثم مسار الجدلية السلبية التي نادى بها أدورنو ، وهي جدلية تقلل كثيرا من أهمية الجماهير والثقة بها ، وهو مسار يجسد الإحباط وغياب الأمل في خلاص المجتمع . وتلتقي النظرية النقدية بنظريات ما بعد الحداثة ؛ فهي تنتقد الفلسفة التقليدية بحدة ، وتنتقد النظرية الاجتماعية بنفس الحدة التي تنتقد بها الفصل الأكاديمي ، الذي يرسي حدودا مانعة بين مناطق الواقع الاجتماعي ، كما أنها تفيد كثيرا من الخطابات غير المتخصصة في انتقادها الحداثة ، وأشكال الهيمنة الاجتماعية التي أجازتها الحداثة تحت ستار التحرر والتقدم ، وتوظف مختلف المعطيات النظرية الاجتماعية والفلسفية والتحليل الثقافي ، والاهتمامات السياسية لكشف الخطاب المهيمن ، ولعل السجال بينها وبين نظريات ما بعد الحداثة قد أفاد كثيرا الحركة النسائية والنقد النسائي .

فأدورنو يرى في الفن مشخضا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الإحتجاج الأنساني ضد قمع المؤسسات ، التي تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذي يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا في الحياة اليومية بصفته قوة إحتجاج ضد الهيمنة في الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة ، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو في حالة مضادا لها . (9)

وربما يكون أبسط تعريف لوظيفة الأدب في منظور هذه المدرسة ، هو ذلك الذي قدمه مفكر ألماني مات صغيرا ، حين اضطر إلى الانتحار ، وهو يحاول الهروب من باريس المحتلة ، ونعني به " وولتر بنجامين " ، الذي يحدد موقف اليسار عامة من الأديب ووظيفة الأدب ، وقد ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت ، و تيودور أدورنو " ، وإن كان الأخير قد أبدى اعتراضه على تطرف بنجامين في كتابه عن " بريخت " . فإنه يرى أن حق

الأديب في الوجود ما زال موضع نقاش وجدل ، وأن ذلك الحق يقدم في صيغة معدلة هي حق الأديب في الاستقلال .

وكان بنجامين في مقدمة الطابور المتشدد في عقد " الزواج الكاثوليكي " بين النص الأدبي وخطابات وقوى غريبة عليه ، وقد تبنى في بحثه الذي يربط فيه بين الكتابة الأدبية والإنتاج مقولة مستفزة مفادها " إن كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا بالضرورة " . بمعنى أن العمل الأدبي لا يمكن أن صحيحا سياسيا إلا إذا كان صحيحا بالمعنى الأدبي ، مما يعني ربط " سياسة " النص الأدبي بـ " أدبيته " ، إلا أنه سرعان ما يوضح أن هذه ليست النتيجة التي تريد الوصول إليها ، بل العكس تماما . إن شرعية النص الأدبي أو بالأحرى سلطته كنص أدبي ، قد انتقلت كلية من مجال الأدب وجماليته إلى مجال الايديولوجيا والتاريخ ، بعد أن أصبحت صحة النص الأدبي تعتمد على صحته السياسية أو الايديولوجية . (10)

هذا النقد " الثقافي " ، كما حدث ، والذي يمثل تقدما نظريا عظيما ، فهو إضافات متنوعة لما فام به " غرامشي " في مرحلة سابقة حول التشكيلات الثقافية ، ولما قامت به المهمة الباكورة لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا على نحو أصيل بمنهجية جديدة ونفاذة في التحليل الشكلي التاريخي ، ولكن على أسسها الخاصة ، كما أن عمل بنجامين ، وأدورنو في أعماله المبكرة ، ولونثيال وآخرين كان عملا مذهشا ، لا يمكن إلغاؤه .

ففي أواخر الأربعينات ، ثم بشكل ملحوظ في الخمسينات ، فإن النتائج الاجتماعية التي تم التعبير عنها دون لبس حديثا ، للوضع النظري الأساسي ، ظهرت في صراع حاد مع المعتقدات والانتفاءات الاجتماعية والسياسية ، ذات التكوين العميق عند جيل جديد من الطلاب الذين جاءوا من أسر من الطبقة العاملة واشتراكيين آخرين . ومن السهل اليوم أن نقول إن هذا كان يجب أن يحدث قبلها بكثير ، حين كان " ليفيس " وجماعة " سكربونتي " يهاجمون الماركسية ، برغم أن ماركسيين كثيرين كانوا يشاركونهم ليس فقط الموقف الأدبي ، ولكن المواقف الثقافية المعادية للمؤسسة .

ينطلق " كلنر " بطرح نظريته في ( النقد الثقافي ) ، آخذا مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره ، مع ما يقدمه من نقد

لها معا ، ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة ، والتعددية الثقافية ، والنقد النسوي ، كما طرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل . وتنبنى نظريته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل ، الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال المستقبل ، أي في تصنيع التلقي . وقد لاحظ كلنر أن مدرسة فرانكفورت ومعها بيرمنجهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة ( الرفض ) ، وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه : تماما كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية المستقبل ، حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة .

لهذا قدم كلنر تفريقا بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة ، هي قراءة الهيمنة ، وقراءة التمازج ، وقراءة المعارضة . على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل ، حسب مصطلح كلنر ، يعتمد على أخذ النص مقرونا في تفاعلاته مع المجتمع ، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة المستقبل ، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور والقوى التي توالي إنتاج الوسائل ، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي .

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميها ( نقد ثقافة الوسائل ) بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة ، بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما ، ولا بين الشعبي والنخبوي ، وذلك لتجنب الموقف الإيديولوجي ، الذي يتضمنه مصطلح ( جماهيري ) و ( شعبي ) .

ويرى كلنر أن مصطلح ثقافة الوسائل يكسر الفواصل التقليدية ، فيما بين الثقافة وفعل الاتصال ، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجا ، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها ، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية ، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو تفريق عشوائي وتعسفي ، فالثقافة تحدث الاتصال والاتصال يحدث بها . (11)

احتل " بودريار " موقعا طليعيا في السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم " الحقيقة التكنولوجية " ، وهو خطاب ما بعد الحداثة نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامي ، الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون . وهكذا مع الحقيقة التكنولوجية

تحول الخطاب الإعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة ، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي .

يطرح " فنسنت ليتش " مصطلح ( النقد الثقافي ) مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ، ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية . يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسسية ، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي .

لقد راجت في الجامعات الأمريكية مثل جامعة كاليفورنيا خلال التسعينات فكرة أن نظرية الأدب أو النقد شأنها مثل تلك المذاهب أو النظريات ، التي تمزج بين السلطة والمعرفة مثل الماركسية وما بعد الحداثة ، والنزعة النسوية وما بعد الاستعمارية والتعددية الثقافية النقدية ، كما أشار وليامز في كتابه " الماركسية والأدب " ، فإن نظرية النقد مندججة من الناحية التاريخية في جماع الكتابات المختارة / أو عيون الأدب ذاتها ، فهي تحدد ما نقوم به كأستاذة للأدب . (12)

يرتبط اسم " فريديك جيمسون " عند البعض بالنقد الثقافي بالذات . نفسه الذي يرتبط به عند البعض الآخر بالماركسية الجديدة . وبدلا من حرفية الانعكاس الماركسية التي تماثل انعكاس الأشياء في المرآة ، يتحدث جيمسون عن انعكاس أكثر مرونة وأقل حرفية في كتابه المحوري : " اللاوعي السياسي ، القص باعتباره فعلا رمزيا " ، والواقع أن الكثير من التعديلات التي أدخلها جيمسون على النظرة الماركسية ، التي يمكن ردها ببساطة إلى تأثيره الواضح بالهرمينوطيقا الألمانية من ناحية ، وبمبادئ نظرية التلقي من ناحية أخرى . كيف يبدو النص إذن في نظره وفي صيغته المعدلة بعد أن أعاد الناقد التفسيري كتابته " يبدو وكأنه أعاد كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو إيديولوجي تختفي " . لا جدال في أن التركيبة الماركسية الجديدة التي طورها جيمسون تحقق أقصى درجة ممكنة من التحرر من العلاقة الجبرية الملزمة للماركسية التقليدية بالنسبة إلى المبدع والناقد على السواء . (13)

فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي الذي يرتبط بها موجودة منذ أواخر السبعينات هي الأخرى ، بل يمكن إرجاعها إلى ما قبل ذلك بسنوات إذا أخذنا تأثير



ميشيل فوكو في الاعتبار . لكن ذلك الإلحاح يؤكد من ناحية أخرى درجة التداخل ، التي تقترب من الفوضى داخل المشهد النقدي ، الذي فشلت اتجاهات ما بعد الحداثة أحيانا في إنقاذه وفض اشتباكات ، مثل : الماركسية الجديدة ، والمادية الثقافية ، والتاريخية الجديدة ، وأخيرا الدراسات الثقافية .

إن مصطلح الدراسات الثقافية يتمتع اليوم بقوة جذب أكبر بكثير مما يتمتع به به مصطلح " التفكيك " على سبيل المثال ، في أي يوم من الأيام في العالم العربي والغربي . المؤشر الأساسي في الدراسات الثقافية أن المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى والأخيرة . والسياسة التي يرتبط بها تعبر عن موقف اليسار العالمي ، في رفضه للتحويلات الثقافية التي واكبت سيطرة اقتصاد السوق ، وقيم الاستهلاك في مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية .

وهذا هو التعريف الذي يقدمه " جون فيسك " ، والذي يرى أن مصطلح الثقافة المستخدم في تعبير الدراسات الثقافية ، ليس جماليا أو إنسي النزعة بل سياسي . فالثقافة لا ينظر إليها في اعتبارها المبادئ الجمالية للشكل والجمال التي توجد في الفن العظيم ، أو باعتبارها صوت " الروح الإنسانية " ، التي تتجاوز حدود الزمن والأمة لتخاطب إنسانا عالميا متخيلا . الثقافة إذن ليست المنتجات الجمالية للروح الإنسانية ، وهي تقوم بدور الحائط في مواجهة طوفان المادة الصناعية الرخيصة وابتذالها ، لكنها طريقة للحياة في مجتمع صناعي تغطي كل معاني التجربة الاجتماعية . إن الدراسات الثقافية تهتم بتوليد المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية .

على هذا الأساس تتحدد وظيفة النقد الثقافي بآليات إنتاج المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية ، والواقع أن التطورات الأخيرة التي شهدتها العالم في ربيع القرن الأخير على الأقل خلقت واقعا اقتصاديا جديدا ، أفرز بصورة حتمية علاقات اجتماعية جديدة ومختلفة ، وتبع ذلك بالطبع اختراق نخيف للثقافة الشعبية ، التي تشكل وعي الطبقة المنتجة والعاملة ، بهدف تكريس قيم الطبقة المسيطرة التي تملك رأس المال ، وتملك بالتالي أدوات الإنتاج ، ويهملها بالدرجة الأولى ترسيخ قيمها هي في مواجهة أي تمرد محتمل على تلك القيم . ولهذا تتولى الطبقة المسيطرة تهدئة الطبقة المنتجة عن طرق إنتاج

ثقافة موحدة جديدة ، تتولى تغذية تلك الطبقة " بالوهم " ، وهم الثقافة الحقيقية وتقديم ثقافة النمط الثقافي الزائف ، بديلا عن ثقافة التميز والاختلاف ، وحينما تواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة المتمردة ، تقوم بتطويعها وترويضها ، بل ابتلاعها لتصبح جزءا من الثقافة المؤسسية .

إن التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي ، يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية ، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى . وفي هذا يتحرك الناقد من منطلقات ماركسية تركز على العلاقة بين الطبقات ، وعلى الصراع الطبقي كعناصر لتحديد الواقع الثقافي . وهكذا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها .

ويلخص " جون ستورك " في تبسيط رائع ، فالزهرة التي تنمو وسط الصحراء لتتفتح ثم تذوي ، من دون أن يراها أو يشم رائحتها أحد ، لا يمكن أن تكون علامة ، لأنها لم تتخط مرحلة " الدال " إلى " المدلول " ليحققا معا معنى أو دلالة ، فإذا توفر للزهرة من يضمها إلى زهور أخرى في إكليل ويرسلها إلى صديق فقد عزيزا عليه ، تحولت إلى علامة تحمل رسالة أو دلالة أو معنى ، معنى حدده السياق الثقافي . يقول جون ستورك " .. أي أن المدلول ليس شيئا بل فكرة عن شيء ، أو ما يخطر في ذهن المتكلم أو السامع عند التلفظ بالدال الصحيح . وهذا يعني أن الدال يشكل الجانب المادي من اللغة ، وهو في حالة اللغة المحكية كما في في اللغة المكتوبة ، أي علامة ذات معنى " . (14)

سبق أن أشرنا إلى أن السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى ، أي أن النص الذي ينتمي إلى الماضي ، يجب أن يفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه ، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه ، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث . وبتمية هذين المحورين وترسيخ قيمهما ، يحدد النسق الثقافي الذي يحدد طبيعة النصوص الأدبية وطرق تقييمها في الوقت نفسه .

هذا التثبيت للعلاقات الطباقية ، الذي يجب أن تعكسه النصوص الأدبية ، هو على وجه التحديد ، ما تتمرد عليه الدراسات الثقافية ذات النزعة اليسارية الواضحة .

وفي هذا ركز أتباع الدراسات الثقافية انطلاقاً من معطيات ماركسية واضحة على رفض الوحدة الزائفة ، التي تبدو فوق سطح المجتمعات الرأسمالية ، وعلى نفي ذلك الاستقرار الظاهري في العلاقات الطبقية ، التي تحاول الطبقة المهيمنة ، الطبقة صاحبة النفوذ والملحة ترسيخه ، وبدعوة من الوحدة الزائفة والاستقرار المخادع . يحاول النقد الثقافي في تعامله مع النصوص الأدبية ، إبراز الصراع الطبقي الدائم ، الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية ، التي تخدم مصالحها هي ، في ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة أو السلطة طبيعة العلاقات الاجتماعية ، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي . (15)

لقد كانت لهذا التفسير الثقافي للصراع الطبقي دلالات بالغة الأهمية ، بل الخطورة تفسر الكثير مما يحدث في عالمنا اليوم على مستوى الثقافة الراقية والثقافة الشعبية ، سواء اتفقنا مع الموقف الماركسي في جوهره أو اختلفنا ، وسوف نستمر مع هذه الدلالات والنتائج بالقطع ، لكننا نخرج في عجلة مع نتائج ذلك التفسير للصراع الاجتماعي ، أو الطبقي على موقف النقد الثقافي من النص الأدبي ونظرتة إليه . أبرز هذه النتائج :

ما سبق أن أشرنا إليه عند الحديث عن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة ، من رفض استقلالية النص واكتياله خارج سياقه التاريخي والاجتماعي ، مما يعنيه ذلك من قدرة النص على احتواء معنى وتوصيله خارج ذلك السياق .

إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر ، وإن تحليل النص أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة ، وهذا يعني في الواقع وإن الأمر لم يعد قاصراً على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي ، أو داخل السياقات السياسية التالية ، التي يوضع داخلها ، بل إنه يعني أن القراءة السياسية تفرض على النص فرضاً من جانب الناقد ، الذي لا يستطيع أن يفصل بدعوى موضوعية زائفة عن سياقه السياسي ، وهذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص .

هذا الالتزام السياسي من جانب الناقد ، الذي يحدده سياقه السياسي الحديث ، يفسر القراءات اللافتة للنصوص التاريخية ، مثل نصوص شكسبير . وفي هذا السياق كتب " والتر كوهين " ، لقد انحازت الغالبية العظمى للكتابات السياسية الأخيرة عن

شكسبير إلى ضحايا السلطة السياسية ، والتراتب الطبقي والسلطة الأبوية والفرقة والأبوية والفرقة والإمبريالية . ونسطيع القول أنه انحياز لا يتفق فقط مع الموضوعية العلمية ، بل إنه ضروري أيضا لتلك الموضوعية . ومما لا شك فيه أن بعض القيم السياسية والثقافية ، التي يؤكد أنها أو يرفضها النقد السياسي ، لم يكن لها وجود داخل السياق الثقافي والسياسي ، الذي أنتج مسرحيات شكسبير ، لكن هذا ما يفعله النقد السياسي ، أو بالأحرى النقد الثقافي وقد تحول سياسيا مع النص .

لقد انتهى " فينسك " إلى أن هذا التفسير النقدي الثقافي للصراع الطبقي ، الذي يحول ذلك الصراع إلى عملية شد وجذب ، عملية مناورة ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية ، وهي مناورات يبدو أن اليد العليا فيها كانت إلى حد الآن للثقافة العليا ، ثقافة الطبقة المهيمنة ، ثقافة اقتصاديات السوق وقوانين الاستهلاك . إذ أن شواهد الأمور تؤكد أن ثقافة الطبقة المهيمنة قد استطاعت ، عن طريق مناورات معقدة ، وعمليات خداع نجحت في استمالة الطبقات المقهورة ، واحتواء حركات التمرد المتتالية ، وفرض قيمها ومعانيها هي على تلك الطبقات الدنيا ، وإقناعها بأن تلك القيم والمعاني ، هي قيمها ومعانيها التي تحكم بها . (16)

أبرز تلك الحركات التي مارست حق مقاومة المؤسسة الرأسمالية وقيمها ، هي حركة المقاومة الشبانية في الولايات المتحدة التي بدأت في الستينات ، وتزايد إيقاعها أو رفضها للمؤسسة مع تزايد التورط الأمريكي في فيتنام ، ونجحت في نهاية الأمر في إرغام " ليندون جونسون " على عدم ترشيح نفسه لفترة رئاسية ثانية ، وجاءت بـ " ريتشارد نيكسون " إلى البيت الأبيض بذاكرة الانسحاب من فيتنام ، في تلك الفترة قدمت حركة المقاومة مفهوم الثقافة البديلة أو الثقافة المعارضة للمؤسسة .

ويحدد " ستيفان أوين " معالم الحركة عام 1988 ، بأنها تحمل ثقافة معنية بأسئلة حول الحرب والبيئة والمساواة الجنسية والعرقية والظلم العالمي ، وثقافة استهلاك تجارية وسطحية بشكل صارخ ، وفي ثنايا مدها وجزرها عبرت ثقافة المعارضة تلك عن نفسها بعدد من الطرق . وأكدت تلك الطرق والأفكار أهمية المحاولات لتشكيل ثقافة بديلة ، يقوم رموزها برفض المجتمع الرسمي وحكمه ، مع الأمل في التمهيد لطريقة حياة

أكثر صدقا وديموقراطية . وهكذا تحول النص في هذا الخطاب من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر ، إلى وثيقة تعكس القيم الإيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية ، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم ، وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية أخرى .

ومن سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية ، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسسي . إن الذي يميز النقد الثقافي الما بعد بنيوي ، هو تركيزه الجوهرية على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو ، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النص ، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي ، ومعها مفاتيح التشريح النصوي كما عند بارت وحفريات فوكو .

وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي . وهذا يمثل عنصرا أساسيا من مبادئ النقد الثقافي ، ويمثل مبدأ أساسا للتحويل النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي ، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية ، وليس مجتلى أدبيا فحسب .

ما زال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوي ، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية ، وليس قيمة بلاغية / جمالية كما هو ظاهر الأمر . ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويعمل به ، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية ، تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال ، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي . (17)

ويتسع العنصر النسقي ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال ، فإننا يمكن القول بمفهوم (المجاز الكلي) متصاحبا مع الوظيفة النسقية للغة ، والاثنان معا مفهومان أساسيان في مشروع (النقد الثقافي) كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي . ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي ، وإنما نحن

معنيون بالمضمرات النسقية ، وبالجملة الثقافية ، التي هي المقابل النوعي للجمليتين النحوية والأدبية . بحيث نميز تميزا جوهريا بين هذه الأنواع ، من حيث أن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي ، الذي يفرز صيغه التعبيرية ، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً ، يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها .

في الفعل النقدي الذي يتخذ النقد الثقافي هما أساساً له ، يصبح الشرط النقدي من جهة ، والشرط الثقافي من جهة أخرى ، عنصرين مكونين للمادة وللأداة . وبواسطة المجاز الكلي والتورية الثقافية ، والوظيفة النسقية مع الجملة الثافية ، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما ، كانت ستيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية .

وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرأ وما نتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين ، أحدهما المؤلف المعهود ، والآخر هو الثقافة ذاتها ، أو ما يمكن تسميته هنا بالمؤلف المضمر ، وهو نوع من المؤلف النسقي . هذا المؤلف المضمر هو الثقافة ، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة ، أولاً ، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف .

إن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية ، وأهم هذه الحيل هي الحيلة "الجمالية" ، التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكماً فينا ، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغشية عنها . والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة وله الغلبة دائماً ، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى الاستهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق ، وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً ، أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع ، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر ، الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه . وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت . كل هذه وسائل وحيل بلاغية / جمالية ، تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر ، ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه

مع نسق قديم منغرس فينا ، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما جددت الطقس الملائم .

نقول - إذن - إن التورية مصطلح جوهرى من حيث إن الخطابات والأنماط الثقافية والسلوكيات هي تورية ثقافية ، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد ، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالي ، تتعدد دلالاته ومجازاته وتضمنياته ، ويتنوع تأويلنا له ، كل ذلك في منطقة الوعي المعرفي والعقلي .

والخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة آنفا هو ما نسميه بالنسقي ، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى ، وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كريدف مختلف عن الداليتين الصريحة والضمنية ، وتأخذ بالجملة الثقافية كريدف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية ، مثلما أن النص النسقي رديدف مختلف عن النص الأدبي ، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي .

وتأتى وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي ( وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق ، أو مجرد دراستها ، ورصد ظواهرها وتحليلاتها ) ، وتعني بذلك الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما ، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي ، الذي يؤمن أن المرأة ليست جسداً فحسب ولكنها أيضاً عقل ووجدان ، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن ، يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقى فحسب ، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء ، وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامى عموماً ، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده ، بل النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة ، واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها . (18)

والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوى ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة ، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافى بكل تجلياته وأنماطه وصيغته ، ما هو غير رسمى وغير مؤسساى ، وما هو كذلك سواء بسواء . من حيث دور كل منها فى حساب المستهلك الثقافى الجمعى . وهو لهذا معنى بكشف لا الجمالى ، كما هو شأن النقد الأدبى ، وإنما هم كشف المخبوء من تحت أفنعة البلاغى الجمالى .

هو إذن نوع من ( علم العلل ) كما عند أهل مصطلح الحديث ، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ، ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند ، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة . ولا شك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجا قادرا على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها .

### فضاءات النقد الثقافي .. شعريّة أو بوطيقا ثقافتية

يشير " ليتش " إلى التوجه الذي أخذ ينمو قسما بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب ، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراءة ، نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية . مما أدى بنقاد استجابة القراءة مثل بليتش وفش إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة . وكذا فعل نقاد البنيوية مثل تودوروف وكولر في تحويل النظر من الأعمال المفردة ، وجعلا تركيزهما على المؤسسة الأدبية ، وأنظمة القراءة ، ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط . أما نقاد ما بعد البنيوية مثل دولوز وليوتار وفوكو ، فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة . وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة .

وبما أن ليتش ينبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة ، فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالا بارزة في نقد المؤسسة ، ويعرض لعمليتين عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد . ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق ، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية ، من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب الاستشراق في أبعاد إيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة ، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي .

وفي ظل هذا الحس الانتقادي ، تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الواجهة الراسخة ، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية ، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى ، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية



الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة ، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية ، ولم تكن في التيار المؤسسي الرسمي . وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسسي عن الآخر ، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الإفريقي وما بعد الكولونيالية ، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة ، وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر ، ورفضت النظرة الاستعمارية نحو حضارات أقل ، أو جنس أقل ، حسب ادعاء المركزية الثقافية .

هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه ، وفي جعله خطابا مزدوجا ، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معا وفي آن واحد ، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكنحيازات ، ويقترح الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها . (19)

إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب ، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات ، وارتبطت به أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوروبي النضج ، وفي مقدمته بالطبع " ريموند وليامز " على الشاطئ الإنجليزي ، ثم النسخة الأمريكية منها ، وهي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بغيرين بلات . وفي منتصف الثمانينات استعار " جوناثان دوليمور " ، و " الآن سنفيلد " المصطلح وأعاد تعريفه وطبقه في دراستها لدراما عصر النهضة . إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية ، مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية ، بما فيه العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية .

إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي ، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة ، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة ، وقد كان ريموند وليامز ، هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية ، وكان مهتما لفترة طويلة بالأدب داخل سياقه الاجتماعي - الاقتصادي ، لكنه لم يصل إلى حد الالتزام بالموقف

الماركسي ، وعلى الرغم من ذلك ففي كتاباته المتأخرة يصف عمله بالماركسية ، وإن كان يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة .

إن أهم ما تؤكد مقولات وليامز السابقة أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين ، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الإيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية ، بل نتحول إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم ، إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلها خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماما . والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على " تميع " جبرية العلاقة الماركسية التقليدية ، بل تعدتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه ، الذي يرى كل من جوناثان دوليمور ، والان سنفيلد ، تلميذي وليامز النجيين . وقد حدد الأول موقف المادية الثقافية الرافض لفلسفة الماهوية في كتاباته التي أثارت جدلا كبيرا . (20)

أما سنفيلد ، فينقلنا إلى إحدى النتائج ، هي حاجة الناقد الجديد ، ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى . إن المادية الثقافية تتطلب أنماطا من المعرفة ، لا يمتلكها النقد الأدبي ، أو حتى يعرف كيف يكتشفها ، نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب .

إننا لا نستطيع بالنسبة إلى وليامز أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية ، بطريقة تجعلها خاضعين لقوانين خاصة ومميزة . استقلالية الأدب عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفيلد في التركيبة الجديدة أمر غير وارد ، وكل عمليات الخلخلة لا تعني كما يقول وليامز بالحرف ، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية ويخضع قوانينه هو فقط . نعم النص كما يراه وليامز له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى ، التي تظهر عند تلك البنية الفوقية ، قد تكون له صفات خاصة لكن ذلك لا يعني إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة ، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج . (21)

يعد منهج التحليل الثقافي ، أو " التاريخانية الجديدة " من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية . وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين ، على

يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا - بيركلي ، ستيفن غرين بلات ، وهو الذي أطلق مصطلح " شعرية أو بوطيقا الثقافة " .

يعود الفضل في طرح مصطلح ( الجاليات الثقافية ) إلى ستيفن غرين بلات ، مطورا به مصطلحا أسبق منه هو مصطلح ( التاريخانية الجديدة ) ، وكان غرين بلات قد أطلق عام 1982 مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة " جنوسة " ، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة ، خاصة الإنجليزي أو الشكسيري تحديدا كما هو عنده ، ولقد لاقى المصطلح قبولا عريضا لدى جماعات النقد الما بعد بينوي ، ونظرات الخطاب . إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والاقتصاد والأدب . (22)

إن ما يتبادر إلى أذهاننا حين نذكر التاريخية الجديدة ، لا بد أن يكون مصطلحا سابقا يرتبط أيضا بالتاريخ ، وظل يارس على نطاق غير ضيق حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين ، حينما وجهت إليه الشكلية الروسية ضربة قاصمة ، هو مصطلح " النقد التاريخي " . الاختلاف بين الاتجاهين يتمركز حول محور جوهري واحد : فالنقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبي ، مما يعني أن التاريخ شيء والأدب شيء آخر ، ومهمة الناقد أن يكشف عن مفردات تاريخ لعصر الذي كتب فيه النص ، أما التاريخية الجديدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين ، بل كيان واحد .

إن التاريخية الجديدة تتفق مع غالبية الاتجاهات الأخيرة في أشياء تقربها من المظلة الموحدة للنقد الثقافي ، وتختلف في أشياء أخرى تزيد من ذلك الإحساس بالضيق الذي يصاحب التعامل مع المشهد النقدي المعاصر . التاريخية الجديدة مثلا تلتقي مع المادية الثقافية في الانطلاق من نقطة بداية ماركسية الطابع ، ومع ذلك فإنها أقل التزاما بالماركسية ، بل أكثر حساسية في التعامل معها من المادية الثقافية ذات الميل الماركسي الواضح . وربما يرجع ذلك إلى طبيعة المناخ الثقافي الأمريكي ، الذي استمر في شكه التقليدي في الاتجاهات الماركسية الواضحة . لكن نقاط الالتقاء والافتراق بين التاريخية الجديدة والمادية الثقافية ليست نهاية المطاف هنا ، إذ إن التاريخية الجديدة تلتقي مع كل

الاتجاهات الجديدة ، وتختلف معها في الوقت نفسه ، مما يجعل الوصول إلى تعريف " نقى " لها حلما مراوغا . في الوقت الذي يرى البعض أن نقاط الالتقاء بين النقد النسوي والتاريخية الجديدة أوضح من نقاط التباعد ، يرى البعض الآخر أن التاريخية الجديدة تتخذ موقفا واضحا للعداء للحركة النسوية . (23)

ولللخروج من هذه التناقضات اللانهائية التي تضع التاريخية الجديدة مع الشيء ونقيضه في آن واحد ، يحدد " مونترور " روح الاتجاه الجديد على أنه " تاريخية النصوص " ، و " نصية التاريخ " ، تاريخية النصوص تعني عنده الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة ، فيما يتعلق بنصية التاريخ تعني أننا لا نستطيع التوصل إلى ماض كامل وصحيح ، إلى وجود مادي معيش دون وساطة الآثار النصية المتبقية للمجتمع موضوع الدراسة . إن النص إذن مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر . وهذا ما يقصده أتباع التاريخية الجديدة بـ " نصية التاريخ " .

تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد الحداثة ، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض ، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها . تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي ، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص ، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية ، وهذا التضارب في الدلالات هو مما اتخذته التاريخية من التقويض كما يلاحظ أبرامز . (24)

وعلى رغم أن خيمة التاريخية الجديدة تضم عددا غير قليل من الأسماء ، الذين يتأرجح بعضهم بشكل واضح بين الماركسية الجديدة والتاريخية الجديدة ، وكلاهما اتجاهان أمريكيان ، إلا أن الاسم الذي ارتبط به الاتجاه الجديد أكر من غيره هو " ستيفن غريب بلات " ، وإن كان قد اختار مصطلحا آخر في أول أعماله المحورية ، وهو " البوطيقا الثقافية " ، سرعان ما هجره إلى " التاريخية الجديدة " ليعود إليه مرة .

وإن كان المصطلح الذي استقر عند الجميع في نهاية الأمر هو التاريخية الجديدة ، وحتى نستطيع توضيح أكثر أبعاد الاتجاه الجديد وفلسفته وآلياته ، نحيل إلى تعريف غرين بلات للبوطيقا الثقافية ، كما قدمه في الفصل الأول من كتابه عن شكسبير ، البوطيقا الثقافية بالنسبة إليه : هي دراسة الإنتاج الجمع للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات ، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية ، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل مع ، ثم تقديمها للاستهلاك ، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية ، التي تعتبر أشكالا فنية وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة .

الأدب عند غرين بلات ، هو إحدى الممارسات الثقافية عند مستوى البنية الفوقية بالطبع ، وإن كان الرجل لا يشير حقيقة إلى أي البنيين التحتية والفوقية ، فالمعتقدات والتجارب الجماعية تصاغ وتتقل من وسيط تعبيري إلى آخر ، والأدب هو أحد تلك الوسائط المركزة للتعبير عن تلك المعتقدات والتجارب الجمعية في شكل جمالي . وعلى رغم الحديث عن الحدود الفاصلة بين الممارسات الثقافية المختلفة ، بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي ، فإن إحدى ركائز " التاريخية الجديدة " في ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية . ويؤكد مبكرا أن التاريخية الجديدة تقرأ النصوص التاريخية أيضا من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث .

كل ما يهنا هنا هو تأكيد مقولة غرين بلات بأن بعض المفاهيم الثقافية للقارئ الحديث تحدد نظرتهم إلى زمن النص كنسق ثقافي " فالتوافق والمركزية اللذان نراهما في مجموعات النصوص الصغيرة التي لدينا ومؤلفيها من اختراعنا نحن ، ومن الاختراعات الماثلة المتراكمة " ، ويرى أن مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لتتأج تلك الحقيقة ( العلاقة المتبادلة ) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي ، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي . ومنهج قراءة غرين بلات لمسرحية عطيل المعروفة ، تفقد مسرحية شكسبير استقلالها كنص مسرحي بالكامل . إذ المسرحية لا تقرأ فقط ، في منهج " تناص " خاص بالتاريخية الجديدة ، في ضوء أعمال أخرى معاصرة لها مثل مسرحية تيمورلنك لكرستوفر مارلو ، وإدموند سبنسر . وكتاب الأمير

ليكيافيلي ، بل أيضا في ضوء أعمال لا علاقة لها بالمرسح أو الأدب ، ناهيك عن قراءتها في ضوء أعمال حديثة لا تنتمي إلى عصر شكسبير .

إن قراءة النص الأدبي قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخية الجديدة ، يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي : إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلالته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجت من جهة ، وعن الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية ، التي أنتجتها أيضا القوى التاريخية . (25)

وعلى إثر كليفورد غيتز ، والأنثروبولوجيين الثقافيين ، سعت التاريخية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي ، حسب مقولة غيرتز في ( الوصف العميق ) . تتخلى التاريخية الجديدة عن عدد من المفاهيم النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز ، هذه المفاهيم التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية ، والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ . هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته . وهو ما يجعل التاريخية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى ، لسوف نراها تقوم بتدقيق النصوص الأدبية في المحلول التاريخي ، دون أن تتخلى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير .

ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات غرين بلات على أن التاريخية الجديدة هي ممارسة نقدية ، ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ . تأتي التاريخية الجديدة كنظرية في القراءة والتأويل ، من حيث إنها سعي إلى الأرخنة النصوص وتنصيب التاريخ . في عام 1980 طح غرين بلات مصطلح ( الجماليات الثقافية ) ، ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخية الجديدة ، ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه لأول ، مستعينا بمصطلح الثقافة كما عند غيرتز ، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجية الوصفية ، ناقلا التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية . (26)

يحدد غرين بلات معالم هذا الاتجاه ؛ أنه لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يتجه إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص القديم والقيم من جهة ، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى . وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالالتكاء

على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي ، لأن ذلك النص على عكس النصوص الأخرى ، قادرا على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله ، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار ، بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج .

لقد تبلورت أسس التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي في ممارسات نقدية كثيرة ، أحدثت الكثير من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقييمها خاصة ، تلك التي أنتجت في عصر النهضة الأوروبي ، ذلك أن معظم العاملين في حقل التاريخانية الجديدة متخصصون في أدب عصر النهضة .

يعد ستيفن غرين بلات و " ستيفن مولاني " من أبرز أعلام التاريخانية الجديدة ، وقد غيرا بصورة جذرية اتجاه نقد شكسبير وتدرسه ، بوضع مسرحياته في سياق الدراما الاجتماعية ، التي نشأ عنها المسرح في إنجلترا في العصر الإليزابيثي .

إن قراءة مولاني للدراما الشكسبيرية باعتبارها فنا مكانيا ، أو فنا مرتبطا بمكان عكس الاتجاه المكاني في نظرية ما بعد الحداثة . وإذا تحدثنا عن التناص فإن كتابات مولاني " مكان المسرح " ، تركز إلى كتابت فوكو عن " الأمكنة المغايرة " ، وتلك المكرسة للجنون والسجن لوضع الأساس لمشروعه التاريخاني الجديد . ومثلما كانت الحال مع فوكو في قراءاته للجذام في العصور الوسطى ، فإن مولاني يرى أن الدراما الشعبية تحدث على هامش المدينة ، حيث تمنح أشكالا من التسبب الخلفي والتلوث ، ترخيصا بالوجود خارج حدود مجتمعهم ، التي تجاوزها بالفعل نتيجة تسيبهم .

وبهذه الطريقة فإن التاريخانية الجديدة عند مولاني ، تتقاطع مع تحليل فوكو لسياسية الفضاء الاجتماعي ، وللتركيب البنيوي لصراع القوة في المجتمع المدني .

غير أن ستيفن غرين بلات هو المركز الحقيقي لحركة التاريخانية الجديدة في أقسام اللغة الإنجليزية في الولايات المتحدة ، فهو المسئول وحده عن تسمية الكلية في جامعة كاليفورنيا في باركلي ، وضمان انتشار الحركة بتأسيسه لدورية ، تجمع بين عدة

اتجاهات ، تلك الدورية التي جمعت الكثير من أنصار النزعة التاريخية الجديدة ، من أمثال كاترين جالاجر ، وإريك ساندوكويست ، ومايكل روجين ، ووالتر مايكلز وغيرهم .

وعلى الرغم من أن المجال هنا لا يهدف لتقديم مراجعة نقدية مستفيضة لإسهامات غرين بلات الهائلة في دراسات عصر النهضة خاصة ، والدراسات الثقافية عامة . فإن المكانة التي تبوأها تنبع من الطريق التي يربط بها بين الأدب والتاريخ ، لا سيما رفضه للفصل الذي يقوم به النقاد التقليديون بين النص وسياقه التاريخي . وخلافا لما يقوم به أنصار النزعة التاريخية التقليدية ، فإن غرين بلات يهدم تماما الافتراض القائل إن النصوص الأدبية ، السياقات لها معان واحدة وثابتة . وعلى سبيل الاختصار فإن الأمر بالنسبة لغرين بلات ، ليس أن العمل يستعير ببساطة موقفا من الواقع ويحوّله إلى خيال ، بل يرى أن العلاقة بين الأدب والتاريخ أكثر دهاء من ذلك . (27)

ومن ناحية أخرى نلاحظ تداخلا بين ما يسعى إليه هذا الحقل بتفريعاته ، وما تسعى إليه حقول أخرى مثل حقل الدراسات النسوية والحقول المهتمة بالدراسات الإثنية، والتاريخية الجديدة ، وحقل ما يعرف بـ " المادية الثقافية " ، وهو فرع من النقد الماركسي أسسه المفكر البريطاني " ريموند وليامز " ، ومداره أن النقد التاريخي بوجه عام ، وليس الجديد فقط يجب أن لا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم ، وإنما يتجاوز إلى ذلك إلى تصحيح ما ينقده بالممارسة العملية أي بما يشبه العمل الثوري .

ومن ناحية أخرى ثمة علاقة قوية بين كل هذه التوجهات وبين ما يعرف الآن بالدراسات الثقافية ، وقد تمت الإشارة إليها ، والتي تتم بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقيها . وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي ، يساءل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى ، الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية ( من لغة وأدب وفكر وما



إليها ) من جهة والحياة الاقتصادية السياسية من جهة أخرى . فالفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا ، من أمثال ميشيل فوكو ، ولوي ألتوسير ، وريموند وليامز ، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره .

### المصادر والمراجع والحوامش

- 1- إيان كريب : النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس ، ترجمة محمد حسين غلوم ، عالم المعرفة ، الكويت - 1999 ، ص : 326
- 2- رايموند ويليامز : طرائق الحداثة ، ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة هارون عبد القادر ، عالم المعرفة ، الكويت - 1999 ، ص : 216
- 3- عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 2 - 2001 ، ص : 31
- 4- رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ، مرجع سابق ، ص : 238
- 5- عبد الرحمن عزي : الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية ، دار الأمة ، الجزائر - 1995 ، ص : 120
- 6- خوسيه دافيد سالديفار : الأدب الأمريكي والنقد الثقافي ، مجلة الثقافة العالمية ، العدد 88 ، مايو ، يونيو - 1998 ، ص : 177
- 7- عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص : 27
- 8- ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 2 - 2000 ، ص : 81
- 9- رمضان بسطاويسي محمد : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت - 1998 ، ص : 92 ، 93
- 10- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، عالم المعرفة ، الكويت - 2003 ، ص : 233
- 11- عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص : 26
- 13- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، مرجع سابق ، ص : 240
- 14- جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ترجمة جابر عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت - 1999 ، ص : 14 ، 15
- 15- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، مرجع سابق ، ص : 262
- 16- المرجع السابق ، ص : 266
- 17- عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص : 32 ، 67
- 18- المرجع السابق ، ص : 69 ، 81

- 19 - المرجع السابق ، ص : 41
- 20 - رايموند ويليامز : طرائق الحداثة ، مرجع سابق ، ص : 231
- 21 - المرجع السابق ، ص : 233
- 22 - ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص : 46 ، 46
- 23 - عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه ، مرجع سابق ، ص : 251
- 24 - ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص : 45
- 26 - عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص : 49
- 27 - خوسيه دافيد سالديفار : الأدب الأمريكي والنقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص : 177

## النقد النسوي .. خطاب المرأة

### من التهميش إلى التحدي

لا شك أن موضوع الإبداع النسائي ، يطرح لأنه يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ الأدبي والفني في العالم بأسره ، وليس لدينا وحدنا نحن العرب . ولهذا لا يوجد مصطلح مقابل للإبداع النسائي ، أي إبداع رجالي . غير أن هذه الظاهرة التي كانت تبدو استثنائية وغريبة حتى القرن التاسع عشر في كل الثقافات ، غدت مألوفة في القرن العشرين ، الذي أبرز من النساء المبدعات في الأدب والفن وكل حقول المعرفة ، ما يفوق بكثير عدد من برزن في تاريخ البشرية بأسره . وقد أكد القرن العشرون ، الذي قطعت فيه المرأة في ثقافات عديدة وفي الغرب خصوصا ، شوطا بعيدا في طريق نيل حريتها وتحقيق استقلالها ، ومشاركتها الفعلية البناء في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية ، أكد أن تقصير المرأة في العصور السابقة في مجالات الإبداع لم يكن بسبب قصور ذهني أو ضعف جسدي ، كما كان شائعا القول في الماضي . لقد كان تقصير المرأة في الإسهام في وجوه الحياة العلمية والعملية : إدراكا وإبداعا ، بسبب ما تعرضت له عبر القرون من قهر نفسي وقمع فكري واستغلال جسدي ، وما فرض عليها من حياة ضحلة ، خارج رحاب المعرفة والحياة الاجتماعية والاقتصادية .

وها هي ذي قضية تحرير المرأة في المجتمعات البطريركية ، والبطريركية المحدثة ، تدخل في سجلات التفكيكية وما بعد الحداثة ، في نقد النزعات التمرركزية الذكورية ، ونقضها في المجتمعات المعاصرة . فإن قضية تحرير المرأة تختلط فيها النزعة الإنسانية ، التي تجد فيها المرأة نموذج الإنسان المتكامل عقلا وروحا وجسدا .

### مقاربة .. المصطلح / النقد النسوي . الخطاب الموازي

يميز الناقد المقارني " إدوارد سعيد " في مصلح هذا النوع من النقد الجديد بين أمرين : فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة : كتابة المرأة أو الأدب النسوي . أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ، ينبع من التعلق بما به يعتقد صاحبه ، أو تعتقد صاحبه بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه ، فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا . وهكذا يتحدث عن " النقد الأنثوي " ، وعن الحركات الأنثوية . وما يعنيه

هذا التمييز ، هو أن النقد الأنوثي قد يكتبه رجل لا أنثى . أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة / أنثى تحديدا ، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل . (1)

غير أن استعمال مصطلح "النقد النسوي" أكثر شيوعا في الكتابات ، التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة . وهذا المصطلح نجده سائدا في النصوص الفرنسية على العموم ، بينما الإنجليزية تفضل مصطلح " الأنثى " .

ينطلق مصطلح النقد النسوي " تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة " من الدفاع عن قضية المرأة وحقوقها . لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية . (2)

وهكذا نجد مصطلح النقد النسوي مصطلحا غامضا وغير محدد ، فماذا يعني ؟ هل يعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء ؟ أم النقد الأدبي الذي تكتبه المرأة ؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة ؟ (3)

وقد نشأ هذا الصنف من النقد الأدبي في منتصف القرن العشرين بأمریکا في نطاق الحركة النسوية المطالبة بالمساواة ، وعرف رواجاً كبيراً في كندا ، ثم تحول إلى فرنسا في السبعينات ، فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه ، وظهرت دراسات عديدة تطبقه . (4)

ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينات في القرن العشرين ، واعتمد على حركات المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي ، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . فلقد برز العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهمن هذه المنظومات وطورن أدوات نقدية خاصة بهن ، لتفكيكها ودحضها وفضح مراكز وعلاقات القوة المؤسسية لها، والتي تكشف تحيزا واضحا للرجل وتهمس إن لم تستثنى المرأة . (5)

أما في فرنسا فقد تزعمت الحركة " سيمون دي بوفوار " ، حينما أصرت على أن تعريف المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباط المرأة بالرجل ، فتصبح المرأة آخر ( موضوعا ومادة ) يتسم بالسلبية ، بينما يكون الرجل ذاتا سمته الهيمنة والرفعة والأهمية . لقد

وضعت دي بوفوار في كتابها "الجنس الآخر" وبوضوح بالغ القضايا الأساسية في النقد النسوي المعاصر، وتوثق موضوع جدها باطلاع واسع. (6)

ومأثرة "نوتردام دو سارتر" كما كانت تلقب في حينه "دو بوفوار"، أنها أخذت مقولة رفيقها جان بول سارتر الوجودية في تصورهما للكائن الإنساني كونه مشروع حرية، ومشروع كينونة، وطورته في تأكيدها على تعالي الإنسان كإنسان، كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل. وترى دو بوفوار أن حيس المرأة في خانات الأم والزوجة والحبيبة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط "سعادتها"، وإنما حريتها وكرامتها، يعني جعل الرجل كائنا غير جوهري، غير فاعل دونيا وامثالها، مقابل الرجل الكائن المتجوهر العلوي المتعالي. فالمرأة هي "الآخر" متمثلة في الآخر الجوهري، في مقابل "الذات" الرجل، في حالة صراعية بين الذات، والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر.

وإذا كانت سيمون دو بوفوار قد انطلقت من "الأنثى"، فقد انتهت بالمرأة الإنسان، التي تقترن فيها الطبيعة الإنسانية، بالطبيعة النسائية، وذلك بعكس النظرية النسوية التي تنطلق من الإنسان "الأنثى"، ككائن جوهري متعال على الذكر في نظرة نسوية تمركزية مضادة. (7)

لقد انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث 1968، أي عن حركة الطلاب، التي كانت تمردا على سلطة الأب السياسي، واحتجاجا عارما كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبوي. وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من "دريدا" و"لاكان"، فاستلهمت عمل الأول منها في "التفكيك"، من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معموها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه. وهو ما تمثله حركة النقد النسائي؛ ورأت فيه أسلوبا ناجحا يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، وتصون خطابها القائم على مركزية الكلمة الذكورية.

وإلى جانب ذلك ، فقد رأت عمل الثاني ؛ أي جاك لاكان ، ما يشكل أساساً مهماً لدعم الأنثوية ، وهو ما يتجلى في إقامته لها على أساس غير بيولوجي . وعلى العموم فإن هذا التعارض الذي يقيمه لاكان بين الخيالي والرمزي ، هو ما ستعيده الناقدة الأنثوية " جوليا كريستيفا " استشاره في عملها ، وتقوم بتوظيفه داخل السياق الجديد على نحو خاص . ومن هنا كانت كريستيفا تقرنه بالهامشي ، وتنسبه إلى ما يوازي خيالي " لاكان " ، وكانت هيلين سيسكو ترتد به إلى خارج مناطق الهيمنة النظرية ، وتشير إلى قيامه خارج المطلقات المؤسسة ، أي بين ثغراتها المظلمة بقانون الأب . (8)

من النصوص النسوية المبكرة والمثيرة جداً عمل ماري إيلمان " التفكير بالمرأة " الصادر عام 1968 . وهي تنتمي إلى الطور السياسي الأول من تطور الحركة النسوية الحديثة ، لكنها تستبق التطورات اللاحقة . وتهاجم " النقد الذكوري " هجوماً ذكياً ، وتهزأ من فكرة " ولتر بيتر " اللامعقولة عن الرجولية في الفن ، التي عرفها بأنها التصنع الواعي تماماً ، وتماسك الخدس والغرض ، وروح التأليف في مقابل غير التماسك أدبياً ، وما هو جاهز لملء الفراغات ، وفي مقابل المستيري والعمال العشوائية . وعلى عكس شوالتر فإن إيلمان لا تميل إلى إقران الكتابة النسوية بالتجربة النسوية ، بل تربطها بأساليب أدبية معينة . وترى أن الكاتبات غالباً ما يؤسسن منظوراً مختلفاً اختلافاً تدميرياً ، بفهم حدية الأحكام وثبات البؤرة .

وتحتزل روايات إيفي " كومبتون بيرنيت " وجهات نظر معينة إلى ملاحظات هامشية منكزية ، أن يكون فيها أحكام ذكورية . وغالباً ما ينتج هذا النمط من الكتابة تأثيراً ذا احتقان هزلي ، يتبنى أسلوب الكتابة الأنثوية . فماري مكارثي تكتب بترخص كبير ، وشارلوت برونتي بالتزام بالغ ومعاناة جادة ، لكن هذه الحذقة الأسلوبية المتلفة ، التي تؤثرها إيلمان يمكن العثور عليها عند أوسكار وايلد ، وقد يح أن نضيف جو أورتون ، اللذين لا يتزمتان في تناول الجنس .

تلقت إيلمان الانتباه إلى عمل جين باولز " سيدتان جادتان " صادر عام 1943 ، فالرواية اكتشاف مبكر جميل للتدمير النسوي للقيم الذكورية . لا يمكن إلا لروائية أن تأثر هذا الثأر الفظيع من وقار الرجل وروحه التركيبية . وتستخدم باولز أبطالها

للكشف عن وعي نسوي ونظام قيمة ، وهن منجذبات إلى المحرم لأنه يتحدى السلطة الذكورية ، ويبحث بجذل وانعتاق عن السعادة والاطمئنان الداخلي . تشير "سيدتان جادتان " إلى نقد نسوي يتجاوز الجدل الجاف ، لكنه يقوض القيم والنماذج الذكورية جميعا . (9)

وتعتبر سنة 1969 بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها ، لكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة ، وإنما تتسم بممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها . كما انه يفيد من النظرية النفسية السيكلوجية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموما . وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات ، أهمها عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها أو تحليلها وتقييمها . وفي أوائل السبعينات حصل عدول نحو نبرة أكثر غضبا في روايات بنيلوب مورتيمر ، وموريل سبارك ، ودوريس لسنغ .

ومع هذا يمكن القول إنه في السبعينات من القرن العشرين ، بدأت تبلور قراءات نقدية نسائية تتعامل مع ما كتبه الرجال عن النساء عامة من وجهة نظر نسائية . وقد انصببت هذه الدراسات عليالبحث في النصوص ، التي كتبتها المرأة ومدى تأثر هذه النصوص ، وتشكل الصور الدرامية للمرأة فيها بالقيم والمعايير الأبوية .

كما بحثت العديد من الكاتبات الفرنسيات مثل : هيلين سيسكو ، ولويس ايرغراي ، وجوليا كريستيفا . والبريطانيات مثل توريل موي ، وإيلين شولتر ، وكيت ميليت . فيما إذا كانت هناك خصوصية للكتابة النسائية تميزها عن كتابة الرجل . في الطور الأول من أطوار الكتابة : نسوية الحديثة في الأدب ( كيت جرمين غرين ، ماري إيلمان ) غالبا ما كان التركيز سياسيا محضا ، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر الغضب من الظلم ، وكن ملتزمات بطرح قضية الإدراك السياسي لاضطهاد الرجال النساء .

كما أنه في فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين ، بلورت العديد من النساء الباحثات مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية ، التي بدأت تبلور في عصور النهضة والتنوير والحداثة ، بفرض التشكيك بها وهدم الفرضيات التي



قامت عليها ، لكونها مغرقة في ذكورتها واستثنائها للآخر . ذلك الأمر الذي قد لا يقتصر على المرأة فقط وإنما الأضعف في أيا كان في الميزان .

### مسارات ومدارات الخطاب النسوي

ففي العالم الغربي وبالتحديد في بريطانيا ، قامت النساء بالحديث أولا عن معاناتهن الخاصة ، والأدوار المختلفة التي فرضها المجتمع والعرق والعادات والتقاليد والموروث الثقافي عليهن لكونهن نساء . وتم العرض لهذه التجارب والمعاناة من خلال التجمعات النسائية والحركة النسائية .

ساهمت المرأة السوداء في الخطاب النسائي العالمي ، فالمرأة الزنجية تأثرت بلا شك بالفكر الماركسي والاشتراكي ، إلا أنها لم تبقى أسيرة هذه الأنماط الفكرية ، فطورت مفاهيمها الخاصة بها ، فيما يتعلق بقضايا الأمومة والأرض والحرية وغيرها ، وسعت جاهدة إلى ربط المفاهيم بالتجربة التاريخية ، والتي كان محورها صراع المرأة السوداء ضد سيطرة الرجل الأبيض والمرأة البيضاء على حد سواء .

مما لا شك فيه الآن أن مساهمات المرأة عموما في مناهج الفكر الإنساني ، لعبت دورا لا يستهان به في إعادة رسم الخارطة الثقافية للعالم . فإنجازاتها في مجال الدراسات اللغوية والنقدية والعلمية وغيرها من المجالات ، أعطت بعدا أخلاقيا شاملا للعديد من الخطابات السائدة ، إما عن طريق الاضافة لها أو تفكيكها أو دحضها ، فتناولت قضايا الاختلاف الثقافي والعنقي والجنسي والديني بغاية من الحساسية . فعلى سبيل المثال قامت بعض الكاتبات كسوزان هيكلان ، وسينثال في عدد من دولاساتهن إلى حث النساء الكاتبات على احترام الخصوصية الثقافية والحضارية ، التي تميز مجموعة من النساء في حيز جغرافي خاص عن غيرها في حيز جغرافي آخر .

والكثير من كتابات ما بعد الاستعمار استفادت من المناهج الفكرية النسائية ، لتناول مشكلة الآخر المسلوب بعمق وشمولية ، ولفضح الازدواجية في خطابات مراكز القوة . ومثل هذه الدراسات بدأت حاليا في التأثير على كتابات العديد من النساء ، بما فيهن العربيات ، نجد مثلا " مي ياني " تحرر كتابا بعنوان " الإسلام والنسوية " ، والذي

يتعامل مع قضايا المرأة العربية بمنظور ، يعكس وعيا بأهمية الخطاب الديني ودوره في التأثير بقضايا المرأة . (10)

أما الحركة النسوية ، فإن صفحاتها من أكثر صفحات التاريخ مجهولية وخفاء . وهذا مع أنها توافقت زمنيا مع حركات تاريخية كبرى ، أتاحت للنساء فرصة التعبير عن أنفسهن وإحراز بعض الانتصارات . وهكذا كان لا بد من انتظار الثورة الفرنسية حتى ترسم العالم الأولى لبداية الحركة : ففي فرنسا أخذ كوندورسيه ، وهو فيلسوف مناصر للمرأة على عاتقه في مؤلفه " قبول النساء في حقوق المواطنة " ، مهمة إثبات أن الرجال قد انتهكوا المساواة في الحقوق بحرمانهم بكل طمأنينة وهدوء بال نصف النوع البشري من حق المشاركة في رسم القوانين . وطالب للنساء بالمساواة السياسية التامة والكاملة .

وفي الفترة نفسها خاضت " أولمب دي غوج " ، وهي " ممثلة ، امرأة طموح " نضالا لا هوادة فيه بالكلام وبريشة سكرتيرياتها اللاتي وضعن بإملائها " إعلان حقوق المرأة والمواطنة " . وبسرعة كبيرة ومنذ 1793 قررت الجمعية التأسيسية ، المتأثرة بكتابات عدو المرأة " روسو " ، إغلاق جميع الأدي النسائية ، وأمرت النساء بلزوم بيوتهن .

وانتقلت الشعلة إلى إنجلترا ، حيث حاولت " ماري ولستونكرافت " أن تقنع أبناء جلدتها بأن أفكار الثورة الفرنسية ، تنطبق على النساء كذلك . وفي إنجلترا تحديدا ، في مطلع القرن التاسع عشر ، اتسع نطاق الحركة النسوية مع النضال الأخاذ الذي خاضت غماره نخبة من النساء .

أما الولايات المتحدة الأمريكية ، البلد الجديد ، فقد كانت فيه النساء أكثر حرية مما في أوروبا ، وقد شاركت مجموعة من النساء في لندن في مؤتمر دولي مناهض للرق . وعند عودتهن إلى أمريكا ، صرن يربطن بين المعارك في سبيل تحرر السود والمعارك في سبيل تحرر المرأة . وهكذا برز في الحركة النسوية الكثير من العاملات ، يؤكدن تمسكهن بالمبادئ الاشتراكية ؛ وأشهر الأمثلة على ذلك يتمثل في " لويزا ميشيل " ، المعلمة ، التي كانت تقف من حيث الوضع الاجتماعي على جسر ما بين المرأة العاملة والمرأة البرجوازية . (11)

يتفحص كتاب إيلين شوالتر " أدهن المستقبل " الصادر عام 1977 ، الروايات البريطانية منذ الأخوات برونتي من وجهة نظر تجربة النساء . وتستخلص أنه بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت ، أو خيال نسوي فطري ، فإن هناك فرقا عميقا بين كتابة النساء وكتابة الرجال ، وإن تراثا بكامله من الكتابة قد أهمله النقاد الذكور : "إن القارة الضائعة للموروث النسوي ، قد طلعت فجأة مثل الأطلس من بحر الأدب الإنجليزي".

وتقسم هذا الموروث إلى ثلاثة أطوار ؛ الأول هو " الطور المؤنث " ( 1840 - 1880 ) . ويتضمن اليزابيث غاسكل وجورج إليوت . كانت الكاتبات النساء يقلدن ويمتصن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة ، التي كانت من تتطلب من الكاتبات أن يبقين نساء محتشمات ، وكانت الحلقة العائلية والاجتماعية المباشرة أبرز وجوه عملهن ، كن يعانين من الإحساس بذنب الالتزام الأناني للتأليف ، ويقبلن ببعض القيود في التعبير ، متجنبات الفضاضة والجنون . لكن نزعن أنه حتى الكتب المتطهرة إلى حد ما جورج إليوت ، قد أفلحت في تحقيق قدر من مناسب من المجون في " طاحونة على النهر " . وعلى أية حال لم تكن الفظاظ والمجون مقبولة أصلا في كتابات الرجال ، وكان على جدل هلردي في " تس سلية دوبرفيل " أن يلجأ إلى الاقتباس والخيال لتشمل النزوع الجنسي عند البطلة . (12)

يشمل الطور النسوي ( 1880 - 1920 ) كاتبات مثل اليزابيث روبنز ، وأوليف شراينر . وفيه طالبت النسوة الراديكاليات بيوتيات أمازونية منفصلة ، ومساواة تعطي حق المرأة في الاقتراع والتصويت .

ولئن ظهرت أصوات أدبية نسائية قليلة في بريطانيا في القرن السابع عشر ، فقد كانت أولئك الكاتبات عرضة لسخرية الرجال وتهجمهم . تلك الحقائق التاريخية المريرة ، وذلك الوعي بالحرمان التاريخي ، الذي عانتته المرأة دهرا طويلا ، جعل الحركة النقدية النسوية الحديثة أكثر تشددا في موقفها ، المؤكد وجود اختلافات أساسية بين إبداع المرأة وإبداع الرجل .

ومن الجدير بالذكر أن مطالبة المرأة بحقوقها ، سواء داخل حدود البيت وضمن العلاقات الأسرية أو الخارجة ، بها في ذلك حقها في العمل والانحراط في العمل السياسي

بكافة أوجهه بدأ في نهاية القرن التاسع عشر. بل أن مطالبة المرأة بحقوقها في التعليم والحياة الكريمة وحرية الاختيار، بدأت قبل هذا، وبالتحديد في نهايات القرن الثامن عشر عندما قامت " ماري وول ستونكروفت " ، بنشر كتابها الدفاع عن حقوق المرأة في عام 1792. (13)

وتعتبر " فرجينيا وولف " الكاتبة الناقدة الإنجليزية من رائدات حركة هذا النقد، حينما اهتمت العالم الغربي بأنه مجتمع " أبوي " منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية ، إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا. وكتبت كتابها " بيتي لوحدي " الصادر عام 1928 حيث تقول أنه حتى لو كانت أخت شكسبير قد ولدت بعقريّة مساوية لعقريّة أخيها في زمن النهضة الأوروبية ، لأصيب بالجنون أو لقتلت نفسها دون أن تكتب كلمة واحدة .

لقد كانت الكسندرا الروسية " الكسندرا كولونتاي " ، امرأة متحررة بكل ما في الكلمة من معنى ، علاوة على أنها مناضلة وكاتبة ، ولم تكن حياتها العاطفية مستقلة عن أفكارها السياسية. وقد حاولت أن تعيش كما تفكر ، وحسب تصورهما عن " المرأة الجديدة " ، المرأة المنةقة. وقد بذلت ما في وسعها كي لا تعطي المكانة الأولى في حياتها لشواغل قلبها. وكانت كامرأة في منتهى الجمال ، مثقفة وأنيقة ، وخطيبة مفوهة تتقن عدة لغات. كانت أول سفيرة في التاريخ ، فقد أولتها الصحافة الغربية وقتئذ ، ولا سيما الباريسية منها ، اهتماما كبيرا بصفاتها امرأة غير عادية ، وكانت تنشر صورها بكثرة ، ولكن لتركز على أناقة ملبسها وتسريحة شعرها .

ولم يقتصر نشاط الكسندرا كولونتاي الفكري على الدراسات والمقالات والكراسات ، بل شمل أيضا الأدب ، وأدب القصة تحديدا. وقد كان هدف إبداعها الأدبي تمثيل ذلك الطراز من القصة ، الذي كانت تنتظر أن يرى النور مع المجتمع الاشتراكي. وقد قوبلت أول مجموعة قصصية نشرت سنة 1923 تحت عنوان " حب النحلات العاملات " ، قوبلت بردود فعل بالغة العنف ، ووصفها بعضهم بأنها " فسوق يروجوازي صغير " .

وصدر لها كتاب عام 1918 بعنوان " المرأة الجديدة " ، يكاد أن يكون من أهم ما كتبه كولونتاى على الإطلاق في موضوع تحرير المرأة الجنسي . إذ أن المرأة الجديدة لن تكن جديدة في نظرها إلا بقدر ما تمر بمدرسة الثورة . واستحقاق كولونتاى الكبير أنها عاشت وناضلت لا في سبيل تثوير العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل كذلك في سبيل تثوير العلاقات الغرامية . (14)

أما " روزا لوكسمبورغ " فقد كانت كاتبة ومفكرة وخطيبة ، وكان التفوق سلاحها ، الذي تمردت به حتى لا تكون كما مهملا . كانت تجيد أربع لغات : الروسية ، الألمانية ، الفرنسية إلى جوار البولندية . بهذا الاصرار على تخطي المعوقات ، وهذا التمرد على كافة أنواع الظلم ، شقت فتاتنا طريقها وسط معارك النضال الصعب ، وارتقت سلم الدراسة الأكاديمية ، حتى حصلت على الدكتوراه في القانون والعلوم السياسية من جامعة زيورخ . وتصبح لأمد طويل واحدة من ألمع القادة الاشتراكيين ، العضو الدائم في مكتب الأمانة الثانية ، التي تدخل في مناقشات حادة مع جان جوريس من فرنسا ، وكاوتسكي من ألمانيا ، ولينين من روسيا . وتحظى باحترام الجميع .

ولقد عاشت حتى اندلعت الثورة ، إثر نداء منها وهي وراء جدران السجن ، خاضت معاركها بالمداد والعرق حتى سقط القيصر وأعلنت الجمهورية . وهنا امتدت لها يد الغدر العسكرية فاغتالها . لكن ظل عمال أوروبا وقادة الاشتراكية في العالم يذكرونها لسنوات طوال .

كتب عنها الكثير ، مع وضد ، فلا توجد لغة من لغات العالم ، ليس فيها مؤلف عنها ونصوص لها . وقد ظلت لسنين طويلة شخصية خلافية . أصر الكتاب البلاشفة في العصر الستاليني ، على اعتبارها خاطئة منحرفة . استعمل أعداء الشيوعية آراءها في الهجوم على اللينينية حتى أشرقت شمس الحقيقة ، عندما جعلت جمهورية ألمانيا الديمقراطية من ذكرى اغتيالها مناسبة وطنية سنوية ، يتذاكر فيها الشعب بكل فئاته ، والمنظمات الحزبية على كافة المستويات ، أقوالها وأعمالها ونضالها من أجل الحرية والعدالة والمساواة . (15)

الطور الأنثوي الثالث ( 1920 فصاعدا ) ، ورث خصائص الطورين السابقين وطور فكرة الكتابة النسوية والتجربة النسوية المتميزتين ، وكانت ريبيكا ويست ، وكاترين مانسفيلد ، ودورثي ريتشاردسن أهم الروائيات النسويات في هذا الطور على حسب ما تقوله شوالتر . وفي الوقت نفسه الذي كتب فيه جويس وبروست روايات طويلة عن الوعي الذاتي ، كرست ريتشاردسن روايتها الطويلة " الحج " عن الوعي النسوي . وتستيق نظراتها عن لكتابة النظريات النسوية الحديثة . وكانت تحابي نوعا من التقبل السلبي ، أو التلقي المتعدد الذي يرفض وجهات النظر والأفكار المحددة ، التي كانت تسميها " الأشياء الذكورية " . (16)

لقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من كتابة النساء ، وتمثل شأنها شأن ريتشاردسن ، سلفا مهما للنقد النسوي الحديث . وفي حين أنها لم تتبن الموقف النسوي قد ، فإنها كانت تتفحص باستمرار المشكلات التي تواجه الكاتبات النساء ، كانت تعتقد أن النساء واجهن دائما عوائق اجتماعية واقتصادية تحول دون طموحهن الأدبي . وكانت تشعر بالثقيف المحدود الذي حصلت عليه هي نفسها ، وتبني أخلاق " بلومزبري " في الخشوية ، قبلت بالانسحاب الهادئ من الصراع بين الجنسين الذكوري والأنثوي . وبرفض الشعور النسوي حاولت أن توازن بين التحقيق الذكوري للذات ، والإنكار الأنثوي للذات . ويوحى هجومها المتكرر على الجنون والانتحار ، إن هذا الصراع يعكس صراعا جنسيا آخر لم يفلح . فقد أرادت من هويتها النسوية أن تشعر بضرورة الهرب من مواجهة الأنوثة والذكورة .

وبرغم هذا الالتزام المضطرب بالخشوية ، فقد كشفت عن وعي كبير بتميز كتابة المرأة . فما كتبه عن دوقه نيوكاسل الشاذة ، يشير للإبداع النسوي في كتابة امرأة من القرن السابع عشر .

برغم أن فلسفتها تافهة ، ومسرحياتها لا تطاق ، وقصائدها بليدة في الأساس ، فإن أعمالها تبرز بعرق من نار الحماس . وليس في وسع أحد أن يقاوم إغراء شخصيتها الشاذة المحبوبة ، وهي تتلوى وتتلاها صفحة بعد صفحة ، فثمة شيء نبيل ودونكيشوتي ومقدام فيها ، مثلما هو مخبول ومعتوه .

يبدو أن فرجينيا وولف صائرة إلى القول بأن مجمل أعمال الدوقة الذكورية البليدة ، تستمد بريقها من المشاكسة النسوية للعبوب . والجملة الأخيرة على الخصوص موحية . فالنبالة والدونكيشوتية صفات ذكورية ، بينما الخبل والعته صفات أنثوية . وبالجمع بين ظلال المعاني المتناقضة ، تصل إلى نوع من الحياد الختوي .

إن أكثر مقالاتها إمتاعا وتأثيرا عن النساء الكاتبات هو " وظائف للنساء " ، وترى أن عملها يأتيه الاعتراض من جهتين : الأولى ، أنها كانت حبيسة شأنها شأن كثير من كتاب القرن التاسع عشر ، في إيديولوجية الرجولة ، وكان نموذج " ملاك في البيت " المثالي ، يدعو النساء للتعاطف ونكران الذات والنقاء ، فلكي تخلق المرأة الكاتبة زمان ومكانا للكتابة ، كان عليها أن تنصرف إلى الخداع والمداهنات . والثانية ، إن تحريم التعبير عن المعاناة النسوية منعها من الإفضاء بالحقيقة عن تجاربها الخاصة كجسد . ولم يتم التغلب على هذا الرفض للجنسية واللاشعور النسويين في عمقها أو حياتها .

وفي الحقيقة فهي لم تؤمن بوجود لا شعور نسوي ، بل أنها كانت ترى أن النساء يكتبن على نحو مختلف لا لاختلافهن نفسيا عن الرجال ، بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية . وكانت محاولتها للكتابة عن تجارب النساء واعية شعورية ، ترمي إلى اكتشاف وسائل لغوية لوصف حياة النساء العسيرة . وكانت تعتقد أن النساء حين يحققن المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال ، لن يكون أمامهن ما يحول دون التطور الحر لمواهبهن الفنية .

وبعد فرجينيا وولف تدخل إلى الكتابة القصصية النسوية صراحة جديدة في الجنس ، ولا سيما " جيان رايز " . فقد شعر جيل جديد من النساء الجامعيات المثقفات بحاجة المرأة إلى التعبير عند عدم رضاها . فظهرت أسماء مثل : ا.س. بيات ، ومرغريت درابل ، وكريستين بروك روس ، وبريجيد بروفي . (17)

#### النقد النسوي : المرأة .. الكتابة .. الجسد

لقد أعطى " راسين " لجل مسرحياته التراجيدية عناوين نسائية . وأكد على أن الشخصية التي تخلق الفتنة ، وتحمل مسئولية التراجيديات الإنسانية ، تكون في غالب الأحيان امرأة . لأنها تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر ، وليست إلا حضورا ثانويا ؛

يتلخص في الولادة وإعادة الإنتاج. هكذا بقيت الكتابة الأدبية في القرن السابع عشر مسيجة بالتصور اللاهوتي للإنسان والمرأة.

إن المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء أعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات، التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدتها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري، وتعجب، وتؤسس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي والواقعي، إنها تعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما فهي تفضل إبراز التمثيل، الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس. (18)

إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها، تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز.

إن المرأة تعيش نفيا وجوديا خاصا، وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية. والمعلوم أن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن، هي من أشد الكتابات عنفا وتورا، حين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة - أو حتى بالنسبة للرجل - أو حين يغيب التواصل بآسطة الكلام، تغدو الكتابة مجالا ينطبع فيه الغياب، وطريقة لمساءلة جذرية للرغبة. وهذه الكتابة والطريقة تتجليان في اختيار فضاء ووسائل تسجيل هذه الكتابة، أي اختيار الدال المرجعي الملائم لطبيعة الرغبة.

تعتبر هذه الكتابات عن اعتبارات متعددة، كثيرا ما لا يعترف بها الجسد الكاتب، منها الهاجس الجمالي، أو الرغبة في أن يكون النتاج المكتوب مقروءا أو مسموعا، أو معروفا أو محبوبا. ربما يكمن هناك هم نرجسي في التظاهر والشهرة، وبالتالي الميل العام لامتلاك سلطة. بحيث أصبحت المرأة تترجم قولها كتابة، وتبلغ للرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها، تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به



ارتباط، وليس ينطلق من فضاء يحكمه الاختلاف ، لأنها تريد أن تضع الرجل أمام ما يريد تجاهله . (19)

والمرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه . فالمرأة تحدد المرأة من بعيد . من خلال ألوانها وأساليب تشكيل وجهها وشعرها ولباسها . لأن اللباس لغة كذلك ، فهي لا تكف عن كتابة صورها التي ليست هي بالضرورة صورها ، لأنها تكونت من خلال غيره أو حساب أو اعتبار آني ، تريد به أن ترتقي إلى الصورة ، التي تتطابق مع ما تريده هي أن تكون أو أن تمتلك . المرأة جسد راغب . هكذا يقول الرجل ، أو هذا ما يوحى به الواقع على الأقل ، وهيئالتالي كائن نرجسي يتمحور حول ذاته ، دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها .

ألا تكون نرجسية المرأة " المتضخمة " نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثم ألا يجوز القول بأن أنانيته ، وكتابتها المتمحورة على ذاتها ، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة ؟

تقدم المرأة ذاتها تارة كعطاء ، يأخذها الرجل ويمتلئها ، وتارة أخرى على العكس من ذلك ، تعطي المرأة ذاتها من أجل هدف ما . إنها تحفز ، تستفز ، لكي تتأكد من سيطرتها وامتلاكها للرجل . هذا هو التبادل القائم بين المرأة الرجل ، وفي كل مرة يغير أحدهما وجهه ، وفي كل زمان يتبادلان أقنعة تتبدل بأشكال لا حدود لها . (20)

وعلى هذا تترتب عدة خصائص تميز هذا النقد :

إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر ( الأب ) ، أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها ، ولذلك فهي تنظم بطريقة تهيء هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة ، ومفاهيمها الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والتشريعية ، والفنية والأدبية . هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية ، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل ، ترى دونية نفسها كبدهية مطلقة .

فالنظرية في المؤسسات الأكاديمية غالبا ماتكون ذكورية ، بل عدائية . فهي الطليعة الصلبة المثقفة للدراسات

الأدبية ، وفضائل الرجال في الصرامة واقتحام الأغراض . ولقد فضحت الناقداات النسويات الموضوعية الماكرة للعلم الذكوري .

وصلت الحركة النسوية الحديثة إلى مرحلة مهمة مع كتاب كيت ميليت " السياسة الجنسية " الصادر عام 1970 ، وقد استعملت مصطلح " الأبوية " ، وتعني حكم الأب وتسلطه ، لوصف قضية اضطهاد المرأة . وتضع الأبوة المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل ، أو تعامل المرأة على أنها ذكر ناقص .

وترى ميليت أن المرأة ، برغم التطورات الديمقراطية ، ما زالت تتعرض للإكراه من خلال قبولية نظام الأدوار الجنسية ، الذي تعرضت له منذ العهود السابقة .

من الشائع أنه بينما تحدد العوامل الطبيعية النوع البشري ( ذكر أو أنثى ) ، فإن هذا النوع ومفهومه ( الجنس النوعي ) ، هو بنية ثقافية أنتجت التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة الغربية ، حتى يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع ، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية وإتباع العرف والتقليد .

هذا الفكر الأبوي والإيديولوجية اجتاحت كافة الكتابة الغربية من " أوديب " في العصر الإغريقي ما قبل الميلاد حتى عصرنا ، هذا وتجسد في أشهر الأعمال الأدبية وأبطالها ، وهو مسار يعزز سمات الذكورية وطرق مشاعرها ، ويستقصي الاهتمامات الذكورية في حقول مقصورة على المذكر . وبالمقارنة مع هذه المركزية تتسم المرأة بالهامشية والدونية ، وتعرض على أنها كمالية ثانوية أو مضاد مقابل لرغبات الرجل ومؤسساته . هذه الأعمال الأدبية بهذه السمات إما تغرب الأنثى القارئة أو أن تغريها على تبني منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله ، حتى يجندها من حيث لا تدري ضدها .

ليس الأدب العظيم وحسب هو وحده يتبع هذا المنهج ، بل إن التصنيفات النقدية التقليدية ، ومعايير التحليل وتقييم الأعمال الأدبية ، تنطوي على اهتمامات وافتراسات الرجل القبلي وطرق تعليله وتسييبه ، هذا على الرغم من هذه الإجراءات تدعي الموضوعية والعالمية وعدم التحز . ولهذا فإن مقولات النقاد والنقد الأدبي ، هي ضمنا منحازة لجنس الذكر بشكل كامل . فكتاب ديل سبندر " اللغة التي صاغها الرجال

"، يرى كما يوحي العنوان ، أن النساء تعرضن للاضطهاد أساسا من خلال اللغة ، التي يسيطر عليها الذكور . (21)

يطالب النقد النسائي بإنصاف المرأة وجعلها على وعي يحيل الكاتب الرجل خاصة ، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي ، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تمهيش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية بيولوجية ، أي بسبب نوعها الجنسي .

فقد انجذبت الناقدات النسويات إلى انماط النظريات ما بعد البنيوية عند لاكان ودريدا ، ربما لأنهما يرفضان في الحقيقة أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة .

وتوجه كثير من أتباع هذا النقد إلى ما أسمته " إيلين شوالتر " بالنقد " الجيثوي " : أي النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه : الخوافز النفسية السيكلولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بها فيها الرسائل والمذكرات اليومية .

وأهم سمات هذا الاتجاه في النقد النسوي :

تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة ، وكيف اتسمت هذه الكتابة بصفة الأنثوية : عالم المرأة الداخلي المحلي ( بيئة البيت مثلا ) ، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة ، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة . وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية والداخلية ، وليس على النشاط الخارجي .

الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي ، وقد عبرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات ، التي تقلد مجموعات سابقة تقليدا واعيا ، حيث وجدن عند سابقاتهن نوعا من الدعم والتعزيز ، فيقمن هن بدور إفراز الدعم وتعزيز توجهات القارئات المعاصرات ، من خلال إفراز المشاركة العاطفية والمشاركة الوجدانية ، من خلال كونهن أنموذجا يحتذى بهن .

محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو " الذاتية الأنثوية " في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي .

محاولة تحديد سمات " لغة الأنثى " ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز ، في الكلام المنطوق الحكي والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب ، وخصائص الصور المجازية والخيالية .

والهدف الصريح لهذا النقد هو إعادة فتح وتنظيم وتوسعة الموروث الأدبي ، أي مجموعة الأعمال الأدبية التي أصبحت المادة الرئيسية حسب العرف التقليدي، تستحق الدرس والتاريخ الأدبي والنقد والتحليل ، حتى يستوعب الإنتاج الأنثوي الذي طال إهمال الرجل له . وقد حقق هذا النقد إنجازات كبيرة ، وأدخل كثيرا من أعمال الأنثى إلى المؤسسة وإلى سلسلة الموروث الأدبي . (22)

لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثرا عميقا بالتحليل النفسي ، ولا سيما في إعادة صياغة نظريات فرويد عند "لاكان" . وبمتابعة نظريات لاكان تغلبت النسويات الفرنسيات على العداء المستحكم ضد فرويد ، الذي تشتبك به أغلب الكاتبات النسويات .

تدافع جوليا ميشال في كتابها " التحليل النفسي والحركة النسوية " الصادر عام 1971 عن فرويد ، وترى أن التحليل النفسي ليس تزكية للمجتمع الأبوي بل تحليل له . وهي تعتقد أن فرويد يصف التمثيل العقلي لواقع اجتماعي ما ، وليس الواقع ذاته . إن دفاعها عن مفهوم فرويد في " الحسد على القضيب " ، وأفكاره عن الاختلاف الجنسي لم يحظ برضا الكثير من النسويات . وإصلاحها أفكار فرويد يدين بشيء ما للاكان .

وكان لزاما على الكاتبات النسويات أن يستجبن بمرارة التصوير المرأة بوصفها " سلبية ، نرجسية ، مازوكية ، حاسدة على القضيب " ، ليس حكما على المرأة بذاتها ، بل قياسا على علاقتها بالمعيار الذكوري . ومع ذلك تؤكد بعض الكاتبات الفرنسيات أن العضو الذكري عند فرويد ، هو مفهوم رمزي وليس حقيقة بيولوجية .

### حركة النقد النسوي العربي .. في خطاب رائدات النهضة

إن القراءات المختلفة للإنجازات الفكرية للمرأة العربية ، سواء في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية والإنسانية الأخرى بكافة فروعها ، تعكس تأثرا جوهريا بالمنجزات الفكرية الخاصة بالمرأة الغربية ، والتي بدورها لا يمكن الخوض بها بمعزل عن التيارات الفكرية ، والأسس المعرفية الأخرى السائدة في العالم الغربي . وإن اختلفت

بدايات ومسارات تطور الخطاب النسائي في كل من العالم العربي ، نظرا للاختلافات في الواقع السياسي والاجتماعي والديني والاقتصادي بكل من العالمين ، فهناك أكثر من قاسم مشترك يميز هذه البدايات .

الدافع وراء ظهور هذا النوع من النقد ، هو الإهمال الذي لاهتمت به المرأة على اختلاف مشاربه ، بل اعتباره أدبا غير متميز . لذلك جاء مصطلح النقد النسوي ، كي يرفع من منزلة المرأة الكاتبة في المجتمع ، خاصة وأن النزعة إلى مثل هذه الوجهة في إبداع المرأة ، قد تبلورت منذ جهود مفكرين كثيرين أمثال : رفاة الطهطاوي ، وجمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين في مصر ، وبطرس البستاني في لبنان ، والطاهر الحداد في تونس ، وغيرهم . وهم رواد حركة تحرير المرأة ، ألح التنظير لهذا الصنف من النقد على الغايات الاجتماعية والحضارية ، أكثر من إلحاحه على الغاية الأدبية والنقدية . فهو يربطه بالحركة النسوية في مجموعها ، ويعتبره نضالا طويلا المدى يدين التصورات الثقافية للجنس في مجال ما يقال له " الأدب " ، وهو يشير إلى ضرورة رفع المظلمة عن الأدب النسائي .

لقد أعطت حركة التفاعل الفكري العربي الغربي الأولى في بداية عصر النهضة ، خطاب البدء متمثلا بمقالات أولئك النهضةيين ، بما تضمنه هذا الخطاب من مفردات ومفاهيم ومقولات إنسانية ، ليبرالية ، اشتراكية ، أنوارية . (23)

لا شك بأن احتكاك العالم العربي وخصوصا مصر بالعالم الغربي ، أثناء حملة نابليون وبعدها في فترة الاستعمار وما بعد الاستعمار ، لعب دورا لا يستهان به في التأسيس للخطاب النسوي في العالم العربي . وكان ذلك من خلال فتح أبواب التعليم للعديد من الطلاب العرب في أوروبا ، الذين لفت نظرهم تقدم المرأة الأوروبية مقارنة بالعربية . حيث لمسوا فروقا هائلة بين النساء في الغرب والنساء في العالم العربي . إن مثل هذه المشاهدات خلقت ردود فعل مختلفة لا تزال نعيش ملامستها وآثارها على الفكر النسائي في المنطقة العربية للآن .

وقد استفاد " الطهطاوي " في خلال إقامته في باريس ، من ملاحظاته ومعايشته لأسس الحداثة العقلية في الغرب ، واكتشف من خلال دراسته للفكر الغربي مونيسكيو "

روح القوانين " ، أو " الحقوق " ، ذات الصفة الوضعية ، العقلية ، المدنية الطابع ، وهي تقوم على مبدأي الحقوق والواجبات ، التي يتساوى فيها الخاصة والعامة ، الرجل والمرأة على السواء . وقد تبنى في نظريته التربوية مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة ، فرأى أن المرأة مساوية للرجل سواء بسواء ، وأن الذكورة والأنوثة وحدهما فقط موضوع تباين وتضاد ، وإلا فأعضاء المرأة كأعضاء الرجل ، وحاجاتها كحاجاته ، وصفاته كصفاتها ، وليس ثمة قوى وفضائل ، ينفرد بها جنس على جنس ويمتاز بها على الآخر . كما نادى الطهطاوي بشرعية الاختلاط ، والحب ، وهو موقف يعد متقدما في ذلك الوقت ، وطالب بمراعاة حب الفتاة وهوأها عند الزواج .

وقضية المرأة في عصر النهضة العربية ، قبل نهضة النقد كانت تختلط فيها رواسب النظرة الأبوية ، التي تقوم على قوامة الرجل الجهورية على المرأة ، ليس باعتبار القوامة متبادلة أو مشتركة ( بعضكم أولياء بعض ) ، وإنما القوامة بالدرجة والمرتبة والمكانة والحقوق ، هي قوامة ذكورية وسمت بميسمها أعلام اليقظة والنهضة ، والارتقاء والتطور ، وإن تفاوتت الدرجات على حد سواء . (24)

### الحرية والنهضة في خطاب الرائدات العربيات

لقد برزت رائدات عربيات في النقد النسوي مبكرا ، من مثل " عائشة التيمورية " ، التي نجحت في التعبير عن قضايا وأفكار خاصة بينات عصرها شعرا ونثرا ، حتى وصفها المنفلوطي بالقول : إنها لم تأل جهدا في استفزاز عزائمها إلى مدارك الحق المبين . ووصفتها مي زيادة بأنها في طليعة نساء العهد الجديد المتعرفات حقهن في حرية العواطف وبمشروقيتها ضمن حدودها الطبيعية . هي في طليعتهن ليس في الشرق فقط بل في العالم كله .

وفي كتاباتها تأملت حال العلاقة بين الرجل والمرأة وألقت الضوء على بعض المشاكل الناجمة عن تقسيم الأدوار الاجتماعية وأثره على حقوق النساء ، وهذا تكون من أوائل من تناولن قضية المرأة في القرن التاسع عشر . (25)

هناك رائدة نسائية أخرى تثير الإعجاب ، وهي " زينب فواز " ، وهي عصامية لبنانية ذات ثقافة واسعة ، ولدت حوالي 1850 في قرية مجهولة بدأت فيها حياتها

كخادمة ، وقد نجحت بفضل خططها في الزواج بالإضافة إلى انضباط صارم ، في أن تصبح اسماً أدبياً مشهوراً في الدوائر الثقافية ببيروت والقاهرة .

وتعد " زينب فواز " من الرائدات ، ومن أسائها المستعارة " درة الشرق " ، و " حاملة لواء العدل " ، تتميز بإقدامها المبكر على التصدي الجسور لتقاليد محيطها الاجتماعي ، ودعوتها التنويرية إلى تحرير المرأة ، ذلك قبل ظهور كتاب قاسم أمين " تحرير المرأة " بسنوات قاربت العشر ، ظهرت جهودها جلياً على صفحات جريدة " المؤيد " المصرية في مقال نشرته عام 1892 عنوانه " تقدم المرأة " ، كما ظهر دورها في كتابها الموسوعي " الدر المثور في طبقات ربوات الخدور " ، الذي شاركت به في المعرض الكولمبي عام 1893 ، فكان مطالعة حارة ، أشادت فيها بمؤهلات المرأة وقدرتها ، ودافعت فيها عن حقوقها الشرعية في التحرر والتقدم والمساواة . وهو عبارة عن بيوغرافيا عن الشهيرات اللاتي بلغ عددهن أكثر من أربعمائة وخمسين امرأة ، حيث تلتقي كليوباترة مع الملكة فكتوريا وجها لوجه . (26)

وتضع أعمال وكتابات رائدة النهضة الأولى " زينب فواز " ، قضية التأريخ للنقد النسوي وتحرير المرأة في نصاب جديد . و " الرسائل الزينية " الداعية إلى مساواة المرأة بالرجل في العلم والعمل والسياسية ، سابقة على دعوة قاسم أمين ، ولم تترك فرصة أو ساحة دون أن تسجل بيراع بارع ، مواقفها من قضية تحرير المرأة ، في عصر كان يرغم المرأة على البقاء في خدور الحريم ومناخات المحرم ( التابو ) .

وقد نبغت هذه الفتاة العاملة في مجال الكتابة والصحافة ، وبلغت مرتبة رفيعة بين أدباء عصرها ، بحيث باتت تحمل لقب " حجة النساء " ، ودرة الشرق " . وتفصح مقالاتها المنشورة عن عن ثقافة عميقة ، تبين عن سعة اطلاعها على مسائل الفكر ، والأدب ، واللغة ، والأدب ، والسياسة . وترى أن المرأة والرجل جنسان مشتركين في الحياة ، لا يمكن لأحدهما الاستقلال دون الآخر ، بلا مزاحمة ، وهما شركاء في السراء والضراء .

وكانت كتاباتها تتميز ببعد نقدي فتفرق بين الغث والسمين ، وتمحصر مواقفها على ضوء العقل والحكمة ، داعية إلى أخذ أسس المدنية الحقيقية ومقوماتها عن الغرب ،

دون الانغماس في زخرفة المدنية الكاذب ، وهي تهيب في كتاباتها بهذا الشرق أن ينفذ عنه غبار التواكل والجهل ، وأن يحتكم للعقل والرأي والعلم .

وتعتبر " إفلين تويني بسترس " رائدة وروائية لبنانية ، هاجرت إلى مصر ثم إلى باريس ، حيث درست اللغة الفرنسية وآدابها ، عادت إلى لبنان في أوائل الثلاثينات ، حيث انهمكت في نشاطات اجتماعية وثقافية متعددة .

أنشأت مؤسسة متخصصة في إنتاج وتوزيع الأعمال الفنية والتحف اللبنانية والسورية ، كما أنشأت " نادي القلم اللبناني عام 1945 ، و " جمعية التنمية الريفية عام 1953 ، وترأست تجمع أصدقاء الفن ، وتجمع النهضة النسائية عام 1923 ، والاتحاد النسائي اللبناني العربي عام 1943 ، وجمعية الأدباء ، كما ساهمت في مجلة " فنسيا " . أجرت أبحاثاً عن الزي العربي التقليدي ، وساهمت بتأسيس الأرتيزانا . نشرت عدة دراسات أدبية وتراثية وسياسية باللغة الفرنسية . (27)

أما بطلة حقوق المرأة " هدى شعراوي " ، الجميلة والمنحدرة من الاستقرارية المصرية ، حيث ولدت سنة 1879 ، وأحرزت على تأييد القادة المصريين ، بفضل الخطاب الحماسية والمظاهرات الشعبية . نجحت في تغيير مجتمع بكامله خلال عقود قليلة بفضل إرادتها الصلبة ، كما أنها قد حققت انتصارين قد يدوان متناقضين : مقاومة الاحتلال البريطاني وإنهاء عزلة المرأة ، قادت أول مظاهرة نسائية ضد الإنجليز سنة 1919 ، وأرغمت المشرعين على وضع عدة قوانين ، ومنها القانون الذي رفع السن الأدنى لزواج البنات إلى 16 سنة . وقد نددت بدستور 1923 ، الذي يقصر التصويت على الرجال . فقد أسست الرابطة الفكرية للنساء المصريات بالاشتراك مع ملك حفني ناصف . كونت لجنة الوفد المركزية للسيدات ، كما أسست عام 1923 مع بعض النساء المصريات الاتحاد النسائي المصري وتقلدت رئاسته . (28)

انطلقت بقضية المرأة المصرية وتحسين أحوالها على كافة المستويات إلى خارج مصر ، حيث شاركت في 14 مؤتمراً دولياً من المؤتمرات النسوية خارج مصر ، واختيرت نائبة لرئيس الاتحاد الدولي في اسطنبول عام 1935 . إضافة إلى كون الوصي العربي القومي ظهر لديها مبكراً وحاداً وعميقاً ، في وقت كانت فيه مفاهيم القومية مجرد



شعارات عاطفية ، قامت بعقد مؤتمر نسائي لمعالجة قضية فلسطين عام 1938 ، وكان مؤتمرا تاريخيا بمعنى الكلمة ، نظرا للعدد الضخم من القيادات العربية التي حضرته ، نجحت مساعيها في إقامة الاتحاد النسائي العربي ، الذي تم تشكيله قبل إنشاء جامعة الدول العربية ، وكانت مساعيها بدأت بعقد مؤتمر نسائي بدار الأوبرا الملكية بالقاهرة في سبتمبر 1944 . كانت هدى الشعراوي شعلة متوهجة من التأجج الفكري العملي ، ولم تتوقف عن الكتابة والعطاء والكفاح والتضحية . (29)

أما " لبيبة ماضي هاشم " فقد أصدرت في القاهرة مجلة " فتاة الشرق " عام ( 1904 - 1935 ) ، دعتها الجامعة المصرية ، كي تكون أستاذة في القسم النسائي ، وعهدت إليها إلقاء محاضرات في التربية خلال خلال عام 1912 ، فكانت لأول سيدة عربية تتبأ هذا المنصب . انتدبتها حكومة الملك فيصل الأول ، لتكون أول مفتشة عامة لمدارس البنات في دمشق . ثم هاجرت إلى الـى تشيلي عام 1921 ، وهناك أصدرت مجلتها " الشرق والغرب " عام 1932 ، عادت إلى مصر واستأنفت تحرير مجلتها " فتاة الشرق " ، التي استمر صدورها مدة 24 عاما . اشتهرت بباب " شهيرات النساء " ، و " باب جوامع الكلم " . كما نشرت في مجلة " الياء المصرية " عددا من القصص والدراسات ، موضوعها، المرأة ، والحب ، والخيانة .

وظهرت في الحركة النسوية العربية الرائدة " عفيفة كرم " ، حيث بدأت الكتابة في جريدة " الهدى " منذ 1898 . أنشأت عام 1911 مجلة " المرأة السورية " لمدة سنتين ، ثم أصدرت عام 1912 مجلة نسائية جديدة دعتها " العالم الجديد " ، ترجمت بعض مؤلفاتها إلى العربية . (30)

وتعد " مي زيادة " من ألمع الناقداات في الدور المخضرم وأوسعهن ثقافة وأوفرهن إنتاجا . بدأت حياتها الكتابية بوضع " يوميات عائدة " ، وهي أحلام وذكريات سن المراهقة ، نلمح فيها موهبة كتابية ناشئة ونفسا شعريا في الأسلوب .

عاشت حداثتها في الناصرة ، فلسطين ، وفي عينطورة ، لبنان . ثم قصدت مصر مع والديها فاتخذت القاهرة مقرا . واستهوتها الأسفار فكانت بين حين وآخر تقصد لبنان

للإصطيف ، تزور فلسطين أو تنتقل في عواصم أوروبية غربية ، في إيطاليا ، فرنسا ، إنجلترا أو ألمانيا .

كانت " مي " تجيد ست لغات على الأقل . نالت ثقافة عامة متينة الأساس في مدرسة عينطورة لراهبات الزيارة ، ودأبت على التحصيل بعد ترك المدرسة . اتقنت العزف على البيانو والغناء . درست تاريخ الفلسفة والعلوم وآداب اللغة العربية في الجامعة المصرية . أنشأت ندوة أدبية لقيت نجاحا كبيرا ، وقصدها ألمع أدباء مصر والأدباء المقيمين في مصر ، راسلت كبار الصحف ، اشتهرت بالخطابة وأنتجت عددا من الكتب المترجمة والموضوعية يبلغ ثلاثة عشر . منها مجموعة خطب ، مجموعات مقالات اجتماعية ونقدية ، خواطر وذكريات ، محاولات مسرحية وقصصية . (31)

أما " ملك حنفي ناصف " - باحثة البادية - فكانت الفتاة المصرية الأولى ، التي حصلت على الشهادة الابتدائية عام 1900 ، ثم انتقلت إلى قسم المعلمات فنالت إجازة التدريس عام 1903 . بعد تخرجها عملت في مدارس البنات الحكومية . ظلت نشطة في الحركة النسوية بالمشاركة في المؤتمرات النسائية خطيبة مفوهة في المحافل ، وتنشر المقالات خاصة في " المؤيد " ، و " الجريدة " ، التي كان يرأس تحريرها لطفي السيد .

ملك حنفي مجاملة لمي زيادة ، وصديقتها وزميلتها في الكفاح لتحرير المرأة ، تعارفت الكاتبان بالمراسلة على صفحات الجرائد . لم تقتصر علاقتها بمي على المراسلة ، فقد تلاها تبادل الزيارات والأفكار ، ونشوء صداقة حميمة استمرت حتى شاء القدر ، أن يخطف ملك وهي في أبان نشاطها ، حين لم يتجاوز سنهما الثانية والثلاثين . وفي حفلة تأبينها تلقي " مي " خطبة من أروع خطبها ، ولا تلبث حتى تضع عنها كتابا مشهورا عنوانه " باحثة البادية " ، وهو اللقب الذي اتخذته ملك حنفي وأمضت به رسائلها وكتاباتهما .

كانت تنتمي إلى أسرة قاهرية معروفة بحبها للعلم ، والدها حنفي بك ناصف شغل عدة مناصب عالية في وزارتي المعارف والقضاء ، واشتهر بالتحقيق اللغوي فاشترك في تأسيس " المجمع اللغوي المصري " .

لم يمنع الزواج "ملك حنفي" من مواصلة نشاطها الثقافي والاجتماعي . أخذت ترسل الصحف وتخطب في الأندية ، داعية إلى تعليم المرأة ، محاولة إخراج القول إلى حيز العمل ، بتهمة برامج إصلاحية ذات مطالب معينة تتعلق بالزواج والأسرة ، منها مكافحة تعدد الزوجات ، تعليم النساء فنون التدبير المنزلي ، تشجيع عدد منهن على درس الطب ، بحيث يكفين حاجة بنات جنسهن . في كتاب "النسائيات" الذي نشرته قبيل وفاتها ، جمعت هذه الكاتبة أبحاثها ، مدبجة بقلم قدير وعبرة محكمة . وفي مقالاتها دليل فكر عميق وثقافة واسعة . (32)

أما بخصوص "نبوية موسى" ، فقد نالت شهادة الدراسة الثانوية عام 1907 ، وكانت أول فتاة في مصر تحصل على هذه الشهادة ، وحصلت على دبلوم المعلمات عام 1908 . بعد تخرجها عينت مدرسة بإحدى المدارس الابتدائية للبنات ، ثم رقيت مديرة فمفتشة فكبيرة المفتشات .

فصلت من وزارة المعارف عام 1926 بعد خلافها مع وزير المعارف ، فأنشأت مدرستها الخاصة "بنات الأشراف" الابتدائية والثانوية في القاهرة ، ثم نقلتها إلى الاسكندرية . أصدرت مجلة "ترقية الفتاة" بالاسكندرية عام 1923 ، ثم أصدرت بعدها مجلة "الفتاة الأسبوعية" عام 1938 .

كانت نبوية موسى ترى أن التعليم عمل وطني ، وبمثابة السلاح الذي سيمكن المصريين والمصريات من مواجهة الاستعمار ، بمجرد تحررهم من الجهل . وقد كان لها دور فعال ضمن الحركة النسائية في مصر الحديثة ، فقد شاركت ضمن وفد الاتحاد النسوي المصري ، الذي ضم هدى شعراوي ، وسيزا نبراوي ، وريجينا خياط ، وماما ويصا المشاركات في المؤتمر الدولي للمرأة في روما في عام 1923 . كما استعانت بالصحافة وسيلة لنشر أفكارها وإيضاح مواقفها ، نشرت مقالاتها في الأهرام والجريدة والبلاغ الأسبوعي . وقضت عمرها في جهاد مستمر من أجل تعليم المرأة ومساواتها بالرجل . (33)

وبرزت "ماري عجمي" ، التي كانت حياتها أشبه بالنحلة العاملة ، التي توزع نشاطها بين زهرة وزهرة وتنقل من روض إلى روض ، ولا تكف عن السعي حتى يطفئ

الموت سعيها . لم ترتبط بحياة زوجية فصبت جهودها على شئون العلم والثقافة ، ووجدت في الكفاح الوطني والعمل الثقافي والاجتماعي هدفا يملأ حياتها .

نشأت ماري عجمي في دمشق ، في أسرة حموية الأصل . وكان جدها تاجرا في بلاد العجم ، فغلب عليها لقب " العجمي " . انتسبت في تكوينها إلى المدرستين الروسية والاييرلندية ، ونالت شهادتها من هذه الأخيرة عام 1903 . مارست التعليم عاما ، ثم التحقت بمدرسة التمريض في الكلية الأمريكية ، وعينت عندها معلمة أولى في المدرسة الروسية . وعشقت الصحافة ، فأخذت ترسل عددا من كبريات الصحف ، كالمقتبس في دمشق ، والمهذب في زحلة ، وعددا آخر من الصحف والمجلات .

وفي سنة 1909 م انتقلت إلى مصر ، الإسكندرية ، حيث عينت ناظرة لمدرسة الأقباط ، وفي الأسكندرية سنة 1910 أنشأت مجلة " العروس " ، التي رأت فيها ميدانا لبث دعوتها الإصلاحية ، التي يضيق عنها ميدان التعليم . ثم نقلت مركزها إلى بيروت ، حيث كان لها أصدقاء وأنصار مثل نظير جرجي باز " نصير المرأة " ، وصاحب مجلة " الحساء " ، والصحافي المناضل بترو باولي ، الذي انضم سنة 1917 إلى قافلة الشهداء الذين أعدمهم جمال باشا .

وفي بيروت سعدت نشاطها الصحفي والخطابي ، حين أعلن الدستور العثماني عام 1911 ، وأقيمت بهذه المناسبة حفلة خطابية ، كانت ماري بين الذين دعوا للخطابة . لقيت مجلتها " العروس " انتشارا كبيرا ، راسلها عدد من كبار الأدباء ، زمنهم فيليكس فارس المعروف بمناصرته للمرأة ولكل مشروع إنساني ، وجبران خليل جبران ، و خليل نعيمة ، وسواهم . واتمرت في إصدارها أربع سنوات ، وحين اشتعلت نار الحرب اضطرتها أزمة الورق لإيقافها . وأسست بدلا منها مدرسة خاصة .

وفي العام 1918 أعادت إصدار العروس ، وأنشأت النادي الأدبي النسائي عام 1920 ، كما أسست جمعية نور الفیحاء ، ومدرسة لبنات الشهداء في العام نفسه . وتوقفت مجلة العروس في العام 1925 أبان الثورة السورية على الانتداب الفرنسي ، وأقيم لها في بيروت حفل يوبيل فضي ، بمناسبة مرور ربع قرن على كفاحها . وأقيمت لها حفلات تكريم في حيفا ويافا وفي دمشق ، كما أسهمت بتحرير مجلة الإصلاح في بيونس ايرس ،

ومجلتي العروسة والأحرار المصورة المصريتين. وعينت أستاذة لتدريس العربية في مدرسة الفرنسيين لمدة أربع سنوات. وفي بغداد عينت أستاذة للأدب العربي عام 1940 ، وعادت إلى دمشق وبيروت لتسهم في المجالات العلمية والأدبية ، وفي نشاط الجمعيات والإذاعات ، وتابعت نشر قصائدها وبحوثها في عدد من الصحف والمجلات .

إلى جانب كل ما تقدم من ألوان النشاط الذي أسهمت فيه ماري عجمي ، نقلت إلى العربية عددا من المؤلفات الروائية والفكرية لبعض كبار الأدباء والمفكرين في العالم ، منها " أجد الغايات " لبائيل ماثيور ، ورواية " المجدلية الحسنة " . (34)

ويأخذنا الحديث عن النهضة النسوية إلى مطلع عام 1900 ، عام ولادة " عادلة بيهم الجزائري " ، وهي سيدة كانت من الأوائل ريادة وتحررا ونضالا ، تحمل هموم المرأة والإنسان والوطن ، بنفس قومي عروبي ، يؤكد حقها أنه سليل عائلة أبطال أمجاد، عائلة الأمير عبد القادر وأبنائه وأحفاده وكفاحهم ، تعلمت منهم أن لا شيء يعادل الحرية .

انطلقت في العطاء رغم قسوة العادات والتقاليد ، التي حكمت تطور المرأة أكثر من سلطة القانون ، التي حرمتها حقوقها كلها . أسست عادلة في بيروت " جمعية يقظة الفتاة العربية " ، وانتقلت إلى الشام لتتزوج من القاضي مختار عبد القادر الجزائري . وبعد أن تفتتح وعيها قابلت بعثة الاستفتاء مع برئاسة " كراين " عام 1920 ، لتسير في طريق النضال الصعب ، محملة نفسها مسؤولية الارتقاء بالمرأة ، والمطالبة بحقوقها كاملة .

كان أول لقاء لعادلة بيهم الجزائري مع مع السيدة " هدى شعراوي " عام 1938 ، عندما دعتها إلى مؤتمر حضرته ممثلات ثنائي دول من أجل بحث الأطماع الصهيونية في فلسطين ، كانت عادلة على رأس وفد سوري ضم ثلاثين امرأة . وكان شعار تلاقيهن قضية المرأة ، والاحترام المتبادل بينهما ، واحترام الرأي والرأي الآخر .

أخذت عادلة الجزائري مكانتها الهامة على الصعيد المحلي والعربي والدولي ، ومن ذلك مشاركتها في المؤتمر العالمي للنساء في موسكو ، من أجل حقوق المرأة ، عقد عام 1956 . وظلت تناضل إلى أن وافتها المنية عام 1975 .

أما "سلمى صائغ"، أديبة شغلته هموم عائلية ونشاطات اجتماعية متنوعة عن التفرغ للإنتاج الأدبي، الذي هيأتها له موهبة أكيدة. مارست التعليم والترجمة عيا وراء العيش، أسهمت في العمل الاجتماعي الذي دفعها إليها شعورها الإنساني المرفه، فأسست جمعيات نسائية بذلت لها كثيرا من وقتها. سافرت إلى أمريكا الجنوبية حيث أقامت ثماني سنوات، تحمل إلى المغتربين رسالة الوطن الأم، وتشرحها بقلوبها ولسانها وقلمها. وبعد عودتها إلى لبنان واصلت نضالها الاجتماعي، لكنها لم تحصر فيه نشاطها، بل قاسمته جهودها الكتابية والخطابية والجمعيات والتعليم، فضلا عن اهتمامات المنزل والأهلية.

أتقنت من اللغات العربية والفرنسية، وكانت حسنة الإطلاع على آداب هاتين اللغتين، بدليل استشهادها بمقطوعات وأقوال وحكم من كنوزها في خطبها وكتاباتها. أهم آثارها الكتابية مقالات وخطب ومحاضرات نشرتها الصحف. و"صور ذكريات" ومشاهدات، تلخص تجاربها في الحياة. وكتاب عن "بير لوتي"، الذي عاش في الشرق وكتب قصصا تدل على تعلقه بأرض الشرق وسكانها. ورواية "فتاة أورشليم" المترجمة عن الفرنسية لميريام هاري.

إلا أن شهرة سلمى صائغ قامت على ثرها الفني البارز، خصوصا في مقالاتها ضمنتها الطبعة الأولى من كتاب "النسمات" الذي ظهر سنة 1932، نحس لدى قراءتها روح الكاتبة الفياضة بالعطف والرفقة والأنوثة. نلمح في أسلوبها تأثير الشر الجبراني الممتاز بتقطيع العبارات، تنوع حجوم الفقرات واعتماد المناجاة العاطفية. لكن سلمى رغم تأثرها بأسلوب المهجريين، تحتفظ بشخصيتها المميزة في حرصها على متانة العبارة واختيار الألفاظ، في اعتراف معانيها وصورها من تجاربها الحية. مقالاتها وخطبها فلذ من قلبها، لا تصنع فيها ولا تقليد. لهذا تتخذ بعض مقالاتها أسلوب القصص والحوار الواقعي، الذي ينقل أحيانا العبارات الدارجة المحكية. تستقي حوادثها وأشخاصها من بيئة وطنها، أو صافها من طبيعته السمحاء، إشارات من تاريخه الخصب. تعلقها بلبنان يملئ عليها الدعوة إلى إنهاضه وإصلاحه، ويشير ألبها من مظاهر البؤس، وألوان التخلف والشقاء في ربوعه.

إن سلمى رغم عنايتها بجمال الأسلوب كانت من أدبيات الفكرة ، لا تؤمن بمبدأ الفن للفن ، بل ترى رسالتها في امتداح أبطال النبل والمروءة ، لاستزيدهم عطاء وبذلا في الدفاع عن الحق ونصرة الضعفاء ، وإنصاف المحرومين .

كانت من أوائل المناضلات لتحرير المرأة وإقرار حقها في العلم والعمل ، لتحسين أوضاع السجينات والعناية بالأطفال والإيتام . ومن أقدم الداعيات لمكافحة الخطر الصهيوني .

على هذه الأهداف وقفت قلمها ولأجلها التحقت بالجمعيات النسائية ، وانتظمت في سلك الاتحاد النسائي . تلتزم الواقعية في ما تكتب ولا تنجرف مع الخيال . وإذا انتقدت ، التزمت حدود اللياقة والذوق ، ولم تكتف بالانتقاد ، بل قدمت الإقتراحات والتوجيهات العملية . (35)

أما " درية شفيق " ، فهي رائدة من قيادات الحركة النسائية والفكر النسائي في مصر ، حصلت على شهادة الدكتوراه من السربون في الأربعينات ، ثم عادت إلى مصر لتبدأ رحلة كفاح وطنية تميزت بالجرأة والجسارة . بدأت بتأسيس مجلة " بنت الليل " عام 1945 ، ثم اتحاج بنت النيل ، ثم حزب بنت الليل عام 1953 ، ولها ديوان شعر غير منشور ومذكرات متناثرة .

قادت مظاهرة نسائية عام 1951 ضد الاحتلال البريطاني ، فحوكمت لتنظيم اجتماع ومظاهرة بدون موافقة الحكومة . تميزت درية شفيق بالمواقف الجريئة تجاه أي شكل التمييز ضد النساء أو المواطنين . اشتركت في مظاهرات نسائية عام 1952 ، فافتحمت مجلس النواب للمطالبة بدخول المرأة المصرية البرلمان ، ثم اعتصمن في دار الصحفيين وأضربن عن الطعام ، ضمن المعتصمات : درية شفيق ، وراجية حمزة ، وفتحية الفلكي ، وبهيجه البكري ، ومنيرة حسني ، وسعاد فهمي ، وأماني فريد ، وهيام عبد العزيز .

وفي سنة 1954 احتجت على تشكيل مجلس دستوري لمناقشة إصدار دستور جديد كله من الرجال ، فلا توجد بين أعضائه أية امرأة . فأعلنت الاضراب عن الطعام وانضمت لها أربع عشرة امرأة . وفي سنة 1957 أعلنت لإضرابها عمجكظظ)àn الطعام مرة أخرى ، احتجاجا على تصفية التنظيمات الأهلية . كما طالبت بإسحاب

اسرائيل .ترتب على موقفها هذا أن اعتبرت الحكومة مواقفها الثورية تحديا للنظام ، فحددت إقامتها في مستزلخها ، ونفيت من الحياة العامة حتى وفاتها متحررة سنة 1975 . (36)

ففي عالمنا العربي كان التأثير بالخطابات الفكرية النسائية الغربية قويا ، وإن كان لهذه اللحظة لم يؤد هذا التأثير إلى تبلور مناهج ونظريات فكرية محلية ، تعكس بصورة تلقائية وطبيعية هموم المرأة العربية من جهة ، أوتعبر بصدق وفاعلية عن حس عميق بالتراث العربي وخصوصيته .

ولربما برعت الكاتبة العربية بإلقاء الضوء على معاناة النساء العربيات ، وإبراز طبيعة المشاكل التي تواجهها ، ومن ثم خلق الوعي بضرورة التصدي إلى تلك المشاكل والصراعات الناتجة أولا وأخيرا ، عن منظومة قيم اجتماعية وثقافية وتربوية مشبعة بالمفاهيم الأبوية .ولكن تأثر لا لبعض بالمنظومة القيمية الغربية في التصدي لحل هذه الصراعات والمشاكل ، ساهم بخلق ردود فعل كان ضحيتها أولا وأخيرا المرأة ، التي رفض الكثيرون إقرار شرعية صراعاتها ، وحقها في المطالبة بالمساواة أو الإنصاف من جهة، بينما رأى آخرون أنه لا حل لقضايا المرأة إلا من خلال تبني نموذج غربي ، لتحرر المرأة والانسلاخ العلني أحيانا أخرى ، عن كافة المعايير والقيم والموروثات الثقافية العربية.

وعلى أية حال فإن تفاعل أو تأثر عدد من الكاتبات العربيات والباحثات بمناهج الفكر النسائي الغربي بمختلف تياراته ، تمخض عنه عدد من الدراسات النسائية العربية القيمة ، والتي كان العديد منها باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، فأثارت اهتمام بعض الباحثات في العالم الغربي ، واللواتي بدورهن قمن بمراجعة إنجازاتهن الفكرية في حقل الدراسات النسائية ، لتستوعب الآخر ، فتكتسب بذلك أطرا أخلاقية تمكنها من تجاوز عدد من الاتهامات ، التي أوكلت لها بالماضي ، كالنخبوية أو العرقية أو الانحياز للمرأة البيضاء الغربية وغيرها .

ولم يقتصر تأثر الكاتبة العربية بالمناهج النسوية الغربية على حقل معرفي دون غيره، حيث أصبحنا نلمسه في مجال الدراسات الأدبية والنفسية والفلسفية والاجتماعية



والاقتصادية والسياسية. وتعدد التيارات الفكرية النسائية في العالم الغربي وتأثر الكاتبة العربية بهذه التيارات، نتج عنه أبحاث ودراسات وأعمال نقدية، استندت في طروحاتها على أطر نظرية متنوعة، كان من أهمها النسوية الليبرالية، والنسوية الماركسية والاشتراكية، والنسوية الراديكالية والنسوية المادية. وشبكة العلاقات بين هذه المناهج والنظريات شبكة معقدة، ولها أكثر من بعد حيث تتلاقى حيناً وتبتعد حيناً آخر؛ ومنها ما التحق بركب البنيوية وآخر بالتفكيكية، وآخر لا زال مستغرقاً في خطاب الحداثة، وآخر تجاوزه إلى ما بعد الحداثة بكافة أبعادها ومضامينها، سواء الأخلاقية الملزمة وغير المتممة أو الهائمة. (37)

إن الغاية من النقد النسوي ليست أن نفتح للنساء حقلاً مخصوصاً من الدراسات تسيطر فيه دون معارضة أي كان، وتهتمن فيه خاصة بنصوص أهملها الرجال، وتكلمن حسب شفرات خاصة بهن، إن أوسع هدف وأخطر للنقد النسوي، ليس فقط إعادة الاعتبار للإبداع النسائي ورفع المظلمة التي سببتها له قرون من التاريخ، فهذا عمل لا بد من إنجازه. ولكن بالإضافة إلى مهمة إرجاع الأمور إلى نصابها، فإن الغاية من النقد النسوي، هي إبراز أسطورة الأنوثة وإدراجها في ضمير المجموعة الأدبية، وبذلك فقط أضيفت غاية مهمة إلى غاية النضال النسوي، تتمثل في البحث عن خصوصية الأدب النسوي وعلامات الأنوثة، لتمييزها عن علامات الذكورة التي تعتبر علامات محايدة، خاصة وأن هناك أوجاع خاصة بوضع المرأة في المجتمع، المرأة الكاتبة هي فقط التي تستطيع التعبير طبقاً، لما يمكن أن يحدث من تماه خاصيتين، وقد وفقت الكاتبات من مسألة الخصوصية الأنثوية موافق متباينة بين الرفض والتبني والسبب الواحد، فسبب الرفض إنكار الاختلاف وبالتالي إثبات المساواة، وسبب التبني إثبات الاختلاف التمييز بله الامتياز. (38)

### المصادر والمراجع والهوامش

- 1 - إدوار سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2- 1998 ، ص : 52 ، 53
- 2 - كريتيان ماكورد : النقد النسوي ، عناصر إشكالية ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 186 ، سنة 1977 ، ص : 619
- 3 - محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان القاهرة - 1996 ، ص : 181
- 4 - سعاد عبد العزيز المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية ، العدد 32 ، سنة 1977 ، ص : 72
- 5 - ريتا عوض : النظرة الجنسية إلى الأدب ، مجلة العربي ، العدد 541 ، ديسمبر - 2003 ، ص : 72
- 6 - ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 2 - 2000 ، ص : 223
- 7 - جميل قاسم : المختلف والمؤتلف ، منشورات الآن ، بيروت - 2001 ، ص : 237
- 8 - وفيق سليطن : خطاب الأنوثة ، مجلة تاكي ، عدد خاص بالفكر النسوي ، العدد 12 ، سنة 2003 ، ص : 261
- 9 - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، دار الفارس للنشر ، بيروت - 1999 ، ص : 201 ، 202
- 10 - حنان إبراهيم : مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، مجلة تاكي ، العدد 12 ، ص : 23
- 11 - آني وآن جاكليين : قضية النساء ، ترجمة جورج الطرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت - 1978 ، ص : 90 ، 91
- 12 - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص : 197 ، 198
- 13 - حنان إبراهيم : مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، ص : 19 ، 20
- 14 - الكسندر كولونتاين : المرأة الجديدة ، ترجمة هنريت عبودي ، دار الطليعة ، بيروت - 1978 ، ص : 11 ، 12
- 15 - فاروق القاضي : روزا لوكسمبورغ ، متمردة عظيمة ، مجلة تاكي ، العدد 12 ، ص : 75 ، 76
- 16 - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص : 196 ، 199
- 17 - المرجع السابق ، ص : 198
- 18 - محمد نورالدين أفاية ، الهوية والاختلاف في المرأة ، الكتابة ، الهامش ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب - 1988 ، ص : 41
- 19 - المرجع السابق ، ص : 43
- 20 - المرجع السابق ، ص : 51

- 21- ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد ، ص : 224
- 22- المرجع السابق ، ص : 225
- 23- محمود طرشونة : الإسقاط في النقد النسوي ، بحث ألقى في في مؤتمر النقد الدولي ، القاهرة ، نوفمبر - 2000
- 24- جهيل قاسم : المختلف والمؤتلف ، منشورات الآن ، بيروت - 2001 ، ص : 239 ، 340
- 25- طارق الفرج : رائدات ومواقف ، مجلة تاكيكي ، العدد 12 ، عدد خاص بالفكر النسوي ، ص : 81
- 26 - فاطمة المرنيسي : نساء على أجنحة الحلم ، ترجمة فاطمة الزهراء ازرويل ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، بيروت - 1998 ، ص : 141
- 27- طارق الفرج : رائدات ومواقف ، مجلة تاكيكي ، ص : 82
- 28- فاطمة المرنيسي : نساء على أجنحة الحلم ، ص : 142
- 29- المرجع السابق ، ص : 143
- 30- طارق الفرج : رائدات ومواقف ، مجلة تاكيكي ، عدد 12 ، ص : 83
- 31- روز غريب : نسفات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - 1980 ، ص : 39
- 32- ناصف مجد الدين حفني : آثار باحثة البادية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مصر - 1962 ، ص : 36
- 33- طارق الفرج : رائدات ومواقف ، ص : 84
- 34- وداد السكاكيني : نساء شهيرات من الشرق والغرب ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر - 1959 ، ص : 210
- 35- سلمى الصائغ : صور وذكريات ، دار الحضارة ، بيروت - 1964 ، ص : 64
- 36- طارق الفرق : رائدات ومواقف ، ص : 85
- 37- حنان إبراهيم : مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر ، مجلة تاكيكي ، العدد 12 ، ص : 22
- 38 - عفاف عبد المعطي : المرأة العربية ، رؤى سوسيولوجية ، المركز المصري للدراسات والبحوث الإعلامية - 2001 ، ص : 7

## النقد الأنثوي في الخطاب العربي الجديد

### المرأة .. وترويض " اللغة / النمرة "

تلك الحركة النقدية النسوية الغربية ، وجدت صداها في كتابات عدد من النساء العربيات منذ سبعينات القرن العشرين ، وإن أمكن القول بأنها لم تتحول إلى حركة نقدية متكاملة في المشهد الثقافي العربي المعاصر . ولعل ذلك يعود إلى كونها كانت أكثر بروزا في كتابات المبدعات عن أدبهن وأدب زميلاتهن مما هي في الكتابات النقدية العربية .

غير أن حضور هذه القضية في حياتنا الثقافية ، يفرض معالجتها ويستدعي طرح عدد من الأسئلة النقدية :

هل الأعمال الأدبية التي تبدها المرأة تختلف من حيث هي أدب ، عن الأعمال الأدبية التي يبدها الرجل ؟ هل يوجد جنس أدبي محدد ، يمكن أن يوسم بالإبداع النسائي ؟ إذا كانت المرأة تبدها ضمن منطق الأجناس الأدبية المتعارف عليها بين النقاد والقراء ، هل تتحول المرأة في إبداعها بطبيعة هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية ؟

هل تفيد دراسة ما يسمى بالإبداع النسائي في التعريف بصورة أعمق وأوثق بمفهوم الإبداع ؟ واليوم ما تزال المرأة العربية تناضل لتحقيق الصيغة الإنسانية الحقيقية للحياة ، وهي الحرية والمساواة بالرجل في الحقوق والواجبات ، وقد قطعت في عدد من البلدان العربية شوطا لا يستهان به في طريق شاقة وطويلة .

### مقاربة في الخطاب الأنثوي الجديد

يمثل النقد الذي تكتبه المرأة استنطاقا لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية ، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة . إن الخطاب المسكوت عنه لا يقل أهمية عن الخطاب المعبر عنه ، ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه ، يمثل فجوات مظلمة في التاريخ الأدبي ، يتم إغفالها عمدا من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس ، ثبت بوصفها حقيقة نهائية ، وتوظيف لتدعيم وضع قائم ، ونظام رمزي بعينه ، بصرف النظر عن التناقض داخل هذا الوضع أو ذاك النظام ذاته .

وإذا كان نقد المرأة يسهم في إضاءة الفجوات والمسكوت عنه ، وإذا كانت الكابات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة ، فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية ، التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية ملائمة بالسياق التاريخي والاجتماعي ، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية ، لا يقتضي وعياً بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب ، وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن .

ويرجع الصراع ضد الذات إلى إدراك الكاتبات أن خبرتهن الفعلية ، الناتجة عن ممارسة طويلة ضمن إطار المواصفات السائدة والكوابح المتوارثة ، لم تتطور بالقدر نفسه الذي حدث في مجال اكتسابهن حق التعليم مثلاً ، أو حق العمل ، أو المشاركة في الحياة السياسية ، أو في إنتاج الأدب والثقافة .

من هنا يظهر إصرار الكاتبات على اجتياز الفجوة بين الجانب الفكري النظري والممارسة الفعلية اليومية ، عن طريق استنطاق المسكوت عنه ، واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن . وتتراوح حدة الصراع داخل الذات الكاتبة بين الرفض الجزئي أحياناً والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى ، وموقف ثالث يتسم بقدر كبير من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والفني في آن واحد . (1)

إننا نجد كما متزائداً من الكتابات النسائية النقدية التي تتفاوت قيمتها الأدبية ، فيتصف بعضها بتقليدهن الطرق والمقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي كما تلتزم هذه الكتابات أحياناً بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية ، وتتضمن في بعض جوابها نسخة من العالم ، الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة ، أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة ، المتعارضة مع إنسانيتها ، أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التي يتسبب عنها القهر بصورة المادية الملموسة ، أو صورته المعنوية الضاغطة .

ونجد أحياناً حدة الاحتجاج تتغلب على الجانب النقدي والفني ، لكننا لا نستطيع أن ننكر وجود كتابات نسائية تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر ، ووصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل ، من ردود الأفعال الآتية الغاضبة ، وكشف عن وعي عميق وموهبة لا تقل عمقا ، بل إن بعض هذه الكتابات قد حققت مكانة مرموقة

في ساحة الثقافة العربية ، تصل إلى مرتبة الريادة . وافتتاح آفاق غير مسبوقة في مجالات الإبداع العربي .

وهنا لا بد من ملاحظة هامة تلقي ضوءا على محدودية الوعي بالواقع في نقد المرأة ، ومحدودية التجربة ، بل وأحاديثها ، ونمطيتها ، خاصة عند الجيل الأول من الكاتبات . فالمرأة بحكم هويتها الجنسية كأنثى ، تسد في وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل . والتهويل الاجتماعي على المرأة من مغبات التجربة ، يدخل إلى وعيها الباطني الرقيب الذاتي ، الذي يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدي ، وفوق الجسور المقطوعة وتحت الضغوط التقليدية القاسية .

ولا شك هذا التهييب الوجلي أمام التجربة ، أقعد معظم الناقداات العربيات عن رحلة السندباد ، فاخترن السلامة والتكيف بدل المغامرة ، وبقين يكتبن من على الضفة عن مجرى لم يغتسلن فيه ، ولم يصارعن عن تياراته فسقطن أحيانا فنيا بعد أن استسلمن حياتيا . ويؤكد هذا الافتراض توقف بعض الناقداات عن العطاء الفني والنقدي الحقيقي ، بعد تسجيل تجربتن الحياتية الأولى في عمل نقدي ناجح ، عجزن عن تكراره على نفس المستوى ، لأنهن تصالحن مع الواقع بالزواج التقليدي أولا ، ولأن وعيهن لم يختمر بالثقافة الإنسانية والتجربة الكفاحية ثانيا . (2)

لقد تصالحت أكثر الكاتبات مع العقم الروحي والفكري والفني بالزواج وبالإخصاب البيولوجي . إن الواقع المادي يبتسم للبرجوازيات بكل ما في المال والمتعة من إغراء ، فيعجزن عن المقاومة ، ويخلعن عنهن ريش أجنحة الصقور ، ويهبطن إلى مستوى طائر حمام أليف . ولا شك أن تدني أو فشل المستوى النقدي عند الكاتبات ، يعود إلى ذلك القيد على حرية المرأة ، الذي لم يتجرأ على كسره وبالأحرى صعب عليهن كسره .

### رموز النقد النسوي في الخطاب العربي الجديد

خلال النصف الأخير من القرن العشرين ، استطاعت بعض النساء العربيات من الباحثات والكاتبات ، أن يكسرن حواجز فكرية متعددة ، ويناقشن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين . لعل أهم مساهمة قدمتها هؤلاء الباحثات ، هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية ، التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل ،

أو تنكفى على الذات دون رؤية الآخر ، أو تلك الثنائيات الموروثة ، التي تفصل الدين عن السياسة عن الأخلاق عن الاقتصاد والجنس وغيرها . بفضل هذه المساهمات الجديدة ، تجاوزت المرأة قضية المرأة العربية حدود الأحوال الشخصية أو الشئون الاجتماعية لتشمل الشئون السياسية ، على رأسها تحرير الأرض والاقتصاد ، والتاريخ والعقل والجسم .

إلا أن هذه الحركة الفكرية النسائية ، كانت ولا تزال تتلقى الضربات من الداخل والخارج من أجل إجهاضها . تلعب الرقابة على النشر دورها في مقاومة أي فكر لا يخضع للسلطة الحاكمة سياسيا ودينيا . وربما لهذه الأسباب لم يتحقق لهذا الفكر النسائي الانتشار في بلادنا العربية .

على الرغم من كل العقبات ، فإن النساء العربيات يكسرن الحواجز ، ويتقدمن على طريق التحرر السياسي والاقتصادي والديني والأخلاقي للخول في فضاء العولمة الأرحب . خلال شتاء عام 2000 م ، دخلت النساء في الكويت المعركة من أجل الحصول على حق الانتخاب ، وفي الجزائر في الأعوام الماضية خرجت النساء في مظاهرات ضد الإرهاب السياسي ، وفي المملكة العربية السعودية استطاعت بعض النساء الخروج في مظاهرة في بداية التسعينات من القرن العشرين من أجل الحصول على حق قيادة السيارات ، وفي السودان خرجن النساء مع الرجال إلى الشوارع يهتفن ضد النظام . وفي مصر لم تكف النساء من مختلف القطاعات عن النضال من أجل التخلص من بقايا الأغلال ، على الرغم من الردة السياسية ، وتربصها بحقوق المرأة . (3)

وهكذا أضحت المرأة العربية الواعية المستقلة اقتصاديا ، لم تعد تحمل لقب " عانس " ، بل تحمل لقب أستاذة أو قاضية أو دكتورة أو كاتبة ، أو أديبة أو محامية ، أو أمارة أعمال ، أو عاملة صناعية أو مهندسة ، أو زارعة في أرضها ، أو دبلوماسية ، أو غير ذلك من المهن التي تعمل بها المرأة .

إن التغير الاجتماعي والاقتصادي ، يؤدي إلى التغير الأخلاقي فلم تعد المرأة غير المتزوجة محتقرة في نظر المجتمع ، لأنها تعيش من دون رجل . لم يعد الزواج الأمومة ، أو الإنجاب هو الذي يكسب المرأة قيمتها واحترامها ، بل عملها المنتج في المجتمع ، ولم تعد

المرأة المنتجة تسعى وراء الزواج من أجل أن يعيلها الرجل. إنها قادرة على اختيار شريك حياتها لأنها تحبه ، وهو يحبها ويحترمها كإنسانة مساوية له في جميع الحقوق والواجبات ، وهكذا يؤسس الزواج على الحب والعدل والحرية ، وليس على مقدم المهر ومؤخر المهر ، وقائمة التجهيزات وغيرها من الأمور المالية .

لقد أصبحت قضية المرأة من القضايا الاجتماعية والسياسية المهمة محليا ودوليا ، لم تعد شائكة أو محرمة كما كانت بالنسبة إلى هؤلاء اللاتي دفعن ثمنا غاليا من أجل قضية المرأة ، بل ربما تكون من القضايا ذات البريق الأدبي أو المادي ، فلماذا لا يركب هذه الموجة الصاعدة بعض الرجال ، الذين تعودوا ركوب الموجات الصاعدة ؟

إن مستقبل المرأة العربية في يد النساء العربيات أنفسهن ، وقد ساعدت الثورة التكنولوجية والعولمة في مجال المعلومات على تسهيل الاتصال بين الناس ، منهم النساء عبر البريد الإلكتروني وشبكات الإنترنت . مثلا لقد دخلت الإنترنت إلى المملكة العربية السعودية في بداية عام 1999 م ، واصبحت النساء السعوديات اليوم يمثلن نسبة عالية ، ممن يستخدمن الإنترنت في أعمالهن وحياتهن العملية . (4)

هذه الظاهرة الجديدة بدأت تنتشر في بلادنا العربية ، وبدأت نساء الأعمال ينافسن رجال الأعمال في النشاط والمكاسب ، وهناك ظواهر أخرى متعددة أكثر قدرة على تحرير عقل المرأة العربية . لقد تزايد عدد الكاتبات وتزايدت شجاعتهن في التصدي للقيم الطبقيّة الأبوية ، أغلبهن من الشابات المستقلات اقتصاديا ، اللاتي يعشن حياتهن كاملة ، ويشعرن بسعادة تحقيق الذات من خلال إبداعهن ، وليس من خلال الرجال .

لقد شاركت الشابات العربيات في مظاهرات ( سياتل ) ، وأدركن أن الشعوب المقهورة نساء ورجالا داخل أمريكا وأوروبا أو خارجها في القارات الأخرى ، قد بدأت يدرك أهمية الاتحاد والتضامن ، بصرف النظر عن الحدود التي تضعها القلة الحاكمة في كل مكان ، بدأت الشعوب تكسر الحواجز المصنوعة بين البشر حسب اللون والعرق ، والجنس والجنسية ، والعقيدة والإثنية ، وغيرها . بدأت تدرك أن هذه الفروق بين البشر مصيرها إلى الزوال ، وسوف تبقى القيم الإنسانية الكبرى القائمة على العدالة والمساواة ، والحرية والوعي . أصبح النضال العالمي أكثر نضجا ووعيا بأهمية التضامن على الرغم من



الاختلافات ، وفي بلادنا العربية أيضا هناك حركة نسائية ، ذات وعي جديد تتجمع وتتضامن وتدرّك ، أن التضامن العربي الشعبي جزء لا يتجزأ من التضامن العالمي الشعبي.

إن التصدي الجذري لقضية المرأة ، يضع الفكر النقدي مرة واحدة في مواجهة التراث برمته - وهذا ما أدخل قضية المرأة وتحررها في عصمة الرقابة ووضعها تحت حراسة " التابو " ، وجعل تناولها بالتحليل العلمي الصريح ، وبأداة لغوية محددة ومباشرة ، أمرا يوازي التعدي على المقدسات ، وخرقا لقواعد التحليل والتحريم الأزلية ، التي جعلت المرأة " حرمة " في حمى التراث ، تضرب على العقل والجسد ستائر ستائر خيام التخلف .

إن الأخلاق التقليدية تنطلق من تصور خاطئ لماهية طبيعة المرأة ، فهذه الأخلاق تقوم المرأة عقلا ناقصا وجسدا فاضحا . وقد أنتج الفكر التقليدي المقيم في الماضي ، انطلاقا من هذا التقويم أخلاقا وتقاليد قمعية سدت الدروب على تفتح العقل ، باعتبار أن ضعفه لا يتناسب مع طبيعة أنثوية طاغية قادرة على إفساده . ولم يسلم أحد من الذين تصدوا لقضية المرأة بالنقد والإصلاح من الاتهام في دينه وخلقه ، حتى ولو كان مصلحا دينيا متواضع المطالب مثل قاسم أمين ، أو رائدا فتح أبواب الجامعة للفتيات كطه حسين .

وقد أدى هذا " التابو " المستند إلى التراث والتقاليد ، إلى تباعد المسافة بين معاناة المرأة الحقيقية بحجمها المهول ووجوهها المتعددة من جهة ، ومستوى التعبير المتدنى عنها من جهة أخرى . ففي عام 1974 عقدت ندوة تحت عنوان " وضع المرأة حول القوانين العربية في ضوء القوانين الدولية " ، وقد عكست تلك الندوة أبحاثا ومداخلات ، أربكها تردد وخشية المشتركات في التعبير عن المشكلات الحقيقية .

إن الباعث الأهم على الاهتمام بنقد المرأة ، هو رصد وتتبع وعيها لذاتها كحرية مستلبة ، وإرادة معطلة الوعي . ثم قياس عمق هذا الوعي بشتى تدرجاته ورصده في تفاعله مع محرضاته ، وإطلاقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية على مدى مرحلتين زمنيتين ، تبدأ الأولى ببداية الخمسينات ، وتبدأ المرحلة الثانية انطلاقا من السبعينات إلى يومنا هذا . مرحلة تتميز ببداية البحث عن الحرية خارج الذات ،

وبمنظورات اجتماعية تعي المرأة بواسطتها حجمها الإنساني الكبير ، الذي ينكمش في ظله الجنس الأحادي والأنوثة المنسحقة ، وما يورثه هذا الحس من ردود وترجيحات جنسية أحادية ، تلتهم ذاتها عند حدود الانفعال .

المحرض الثاني للاهتمام ، ينطلق من الوعي بأن المرأة الجديدة تبدعها التجربة ، ولحظة الفعل والثقافة التي تستجلي الجوهر العقلي ، الذي تنكشف عنه التجربة الحسية ، والعمل الفني هو العقل المبدع الذي يعيد صياغة التجربة جماليا .

ومن هنا يصبح العمل الفني خادما لغرضين ، فهو من جهة مرآة تعكس التجربة الواقعية بحدودها ودرجة غناها ، نجاحها وإحباطاتها . وهو من جهة أخرى يتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع ، الذي يخلص عقليا وليس بيولوجيا ، والذي به وحده تترتم حرية المرأة وقدرتها على نصب قامتها في وجه مجتمعات ما قبل التاريخ ، المستمرة في تاريخنا . وليس هناك أمر أكثر طبيعية من أن يجري الإنسان بلهفة ليرى الدروب والخيارات ، التي تجتريها المرأة بالتجربة والمعرفة ، لتتخلص من الدور المتسفل الذي رسمه لها تقسيم العمل التاريخي .

ولأن الخلق الفني هو فعالية إنسانية معقدة ، يتدافع في مجراها الوعي واللاوعي ، الوجدان والعقل ، الفكر والإحساس ، الثقافة والموهبة ، المجرّد والمحسوس ، الخيال والواقع . فإن هذا الخلق يصبح المادة الأغنى لتتبع التفاعل المتوتر لهذه العناصر ، ورصد العمق والضعف ، الشمول والأحادية ، النجاحات والانتكاسات الناتجة عن هذا التفاعل ، والانتقال من ثم إلى المستوى الفني لتبيان علاقة التأثير بين هذا المردود المموني ، والشكل الفني . فالمضمون يغني الشكل أو يفقره ، ينصهر فيه في كل جمالي ، أو يستقل عنه ، ويبقى فجاء وعاريا . وهو محرض ثالث على الاهتمام بحرية المرأة كما تعيها المرأة ، وبالنقد النسوي بكل محتوياته المضمونية . (5)

برزت في الحركة النقدية النسوية العربية المعاصرة الكاتبة والناقدة " أمينة السعيد " ، كان والدها من ثوار ثورة 1919 . حصلت على تعليمها في مدرسة شبرا الثانوية ، ثم حصلت على ليسانس آداب من قسم اللغة الإنجليزية ، كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول عام 1934 ، وكانت أول طالبة تلتحق بقسم الإنجليزية بالجامعة .

بدأت العمل بالصحافة منذ عام 1934 ، وكانت أول امرأة ترأس مؤسسة صحفية " دار الهلال " عام 1976 . شغلت العديد من الوظائف وأبرزها رئاسة تحرير مجلة " حواء " عام 1954 ، واشتهرت بباء " أسألوني " ، الذي بدأت تحريره عام 1954 ، واستمرت لمدة خمسين عاما ، ترجمت العديد من الكتب ، كما صدر لها العديد من المقالات المجموعة في كتب ، وكتب أطفال أعدت بالاشتراك مع سيد قطب ويوسف مراد . كانت من المهتمات بقضايا المرأة ، وكان لها العديد من الأنشطة ، فكانت رئيسة جمعية الكاتبات المصريات ، وعضو بجمعية الكتاب . (6)

وتبرز " سهير القلماوي " في النقد النسوي ، كاتبة وناقدة مصرية رائدة ، ولدت في القاهرة عام 1911 ، حصلت على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1933 ، كما حصلت على ماجستير ودكتوراه في الأدب من نفس القسم عام 1937 - 1941 ، تعد من أوائل الطالبات اللاتي التحقن بالجامعة ، وتعلمت على يد الدكتور طه حسين ، وهي أول طالبة تحصل على درجة دكتوراه في الجامعة المصرية . وهي أيضا أول امرأة تشغل كرسي الأستاذية في قسم اللغة العربية عام 1956 .

كانت رئيسة قسم الأدب العربي واللغة العربية بمعهد البحوث والدراسات ، كما شغلت أيضا منصب رئيسة مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب والتأليف والنشر بوزارة الثقافة . كانت عضوا في مجلس إدارة اتحاد الكتاب ، ونادي القصة ، والجمعية الأدبية ، والمجلس الأعلى للثقافة ، ورئيسة لجنة ثقافة الطفل ، وعضو المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ومقررة لجتي الفنون الشعبية والطفل ، كما شغلت أيضا منصب أمينة التنظيم النسائي بالاتحاد الاشتراكي العربي عام 1975 ، وأمينة المرأة بالحزب الوطني الديمقراطي .

اهتمت بقضية المرأة فشاركت في العديد من المؤتمرات الدولية . صدر لها " ثم غربت الشمس " ، و " الرواية الأمريكية الحديثة " ، و " ذكرى طه حسين " ، " أدب الخوارج في العصر الأموي " ، و " فن الأدب " ، ومحاضرات في النقد الأدبي " ، " المحاكاة في الأدب " ، و " العالم بين دفتي كتاب " .

أما " عائشة بنت عبد الرحمن " أو كما تلقب " بنت الشاطيء " ، بعد أن حصلت على شهادة الكفاءة للمعلمات اشتغلت بالتدريس في مدارس البنات ، ولكنها لم تنقطع عن الدراسة ، فالتحقت بقسم اللغة العربية في جامعة القاهرة ، ونالت ليسانس الآداب الممتازة عام 1939 ، ثم الماجستير ، ثم الدكتوراه عام 1950 . بعد تخرجها اشتغلت بالتدريس في جامعة عين شمس ، ثم عملت أستاذة زائرة لجامعات أم درمان الإسلامية بالخرطوم والقاهرة ، ومعهد البحوث والدراسات العربية وجامعة المغرب . عرفت باسم بنت الشاطيء منذ أول مقال كتبه ونشرته في " الأهرام " عام 1936 ، ووقعت بهذا الاسم بسبب عائلتها المحافظة ، وعرفت بهذا الاسم فيما بعد حتى طغى على اسمها الأصلي .

وبنت الشاطيء اسم وعلامة في تاريخ الثقافة المصرية ، فقد انطلقت هذه السيدة من زمن الحريم إلى رحاب الجامعة ، إلى الحياة الثقافية ، إلى رحاب الفكر وشمولية الرؤى ، ليكون لها تلاميذ على امتداد الساحة العربية . في محراب الزواج كانت رفيقة درب أستاذها في الفكر والحياة " أمين الخولي " . اطلقت على نفسها اسم " بنت الشاطيء " لأن التقاليد لم تكن تسمح بظهور أسماء البنات في الحياة العامة . وكانت بنت الشاطيء باحثة وأديبة وشاعرة ، ولها جهود كبيرة في الدراسات المتعلقة بالبيان القرآني والتفسير وعلوم الحديث ، كما أن لها جهدا واضحا في مجال الإبداع ، فقد كتبت ونشرت في مجلة " النهضة النسائية " ، كما نشرت قصصا ذات طابع اجتماعي في صحيفتي " البلاغ " ، و " كوكب الشرق " ، وقد اتصلت بالحياة الأدبية والثقافية في مختلف أرجاء الوطن العربي من خلال زياراتها المختلفة . (7)

وظهرت الأديبة " وداد السكاكيني " في الكتابة النسوية . تخرجت من الكلية الإسلامية في بيروت ، تلقت عناية خاصة من الشيخ " مصطفى الغلاييني " ، الأديب والنحوي المعروف ، وقد تبين نبوغها الأدبي المبكر فساعدتها وسدد خطاها . اتجهت رغبتها إلى التعليم وأمضت في هذا الميدان سنوات عدة ، وزاولت إلى جانب ذلك أعمالا إدارية في المعهد العالي للبنات ، ثم انتقلت إلى دمشق وتزوجت من الأديب " زكي المحاسني " . وانتقلت مع زوجها إلى مصر ومكثا أحد عشر عاما ، وقد أتيح لها أن تتصل

بكبار أدائها وأعلام مفكرها ، وأن تحضر الندوات والمؤتمرات والمؤتمرات ، وأخذت تكتب وتنشر القصص والروايات ، وأصدرت عدة مؤلفات .

اشتركت في عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية ، وانتدبتها وزارة المعارف السورية لتمثيل بلادها في مؤتمر الأدباء المنعقد عام 1957 . اهتمت بالدراسات الأدبية والنقد وكتابة القصة القصيرة والروايات ، التي تطرق موضوعات اجتماعية ووجدانية ، ويتميز أسلوبها بالمتانة والوضوح . (8)

ومن الناقداً الرائدات في النقد النسوي " روز غريب " ، التي ولدت ببلدة الدامور بלבنا ، وفي مدرسة راهبات القليلين الأقدسين تلقت دروسها الابتدائية ، وانتقلت بعدها إلى المدرسة الأمريكية للبنات بصيدا ، وهناك درست الإنجليزية إلى جانب العربية . بعد حصولها على الشهادة الثانوية دخلت الكلية الأمريكية في بيروت ، وتخصصت في الآداب العربية ، كان من بين أساتذتها : أنيس فريجة ، وقسطنطين زريق ، وأنيس المقدسي ، الذي أشرف على الأطروحة التي قدمت في الآداب : ابن الفارض وتصفوه . كما قدمت أطروحة للجامعة الأمريكية عنوانها : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . في سنة 1936 رحلت إلى العراق ، حيث عينت مدرسة للعربية في مدينة الموصل .

تركز روز غريب في أبحاثها الاجتماعية بوجه خاص حول المرأة ، ونشرت مقالات ودراسات تهدف من ورائها توعية المرأة العربية بحقوقها ، وذلك في مجلة " صوب المرأة " ، وكذلك في : الأديب ، والحكمة ، والنهار . وفي سنة 1976 التحقت بمعهد الدراسات النسائية في العالم العربي ، حي تسلمت تحرير " الرائدة " مجلة نسائية فصلية ، أتاحت لها متابعة تطور الحركة النسائية الحديثة . في هذه المرحلة كتبت الكثير من الأبحاث التي جمعت فيما بعد ، ضمن كتاب " أضواء على الحركة النسائية المعاصرة " الذي صدر عام 1988 . وهو مؤلف حافل بالدراسات العلمية والاحصائيات حول المرأة والحركات النسائية في العالم .

إلى ما تقدم حول دراسات وأبحاث روز غريب في حقل الاجتماع عموماً والمرأة خصوصاً ، يبقى الأدب والنقد الأدبي اختصاصها الأول ، ونتاجها فيه الأرحب والأوفر عطاء . تتميز إنتاجها بمعالجة موضوع النقد ، فيما كتبه من مقالات ودراسات حول الرواية

والقصة والنقد النظري . عرفت كتاباتها هذه بالواقعية والتجرد ، كما أظهرت ما تتمتع به الناقدة من حس مرهف ، وذوق جمالي وثقافة واسعة . ومن مؤلفاتها : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، تمهيد في النقد الحديث ، جبران في آثاره الكتابية ، مي زيادة الوهج الأفول ، نسائم وأعاصير في الشعر النسائي المعاصر . ومجموعة كتب حول أدب الأطفال . (9)

أما " لطيفة الزيات " ، فقد تلقت دراستها العليا في جامعة القاهرة حيث حصلت على شهادة الليسانس عام 1946 والدكتوراة سنة 1957 . كما واصلت دراستها العليا في إنجلترا ، حيث حصلت على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي . بعد عودتها إلى مصر عملت أستاذة للأدب الإنجليزي في كلية عين شمس للبنات ، وأصبحت رئيسة لهذا القسم فيما بعد . كما أنها عملت مديرة لهذا الأكاديمية الفنون بمصر ، وفازت بجائزة الدولة للآداب عام 1996 . انخرطت لطيفة الزيات في النشاط الوطني منذ كانت طالبة في المدرسة الثانوية في صفوف حركة الطلبة والعمال في 1946 . وقد اعتقلت مرتين سجن فيهما بسبب دورها النضالي ، ووجهت لها تهمة محاولة قلب النظام ، ومرة أخرى بتهمة التخابر مع دولة أجنبية .

ترأست عام 1979 لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية ، الناشطة بشكل خاص ضد التطبيع مع إسرائيل ، والحفاظ على الثقافة الوطنية ضد الغزو الثقافي . اعتقلت عام 1981 ضمن الحملة التي شنّها الرئيس أنور السادات ضد الأدباء والمفكرين في مصر . كانت عضو في مجلس السلام العالمي . وعضوا فخريا في اتحاد الكتاب الفلسطينيين . شكل الوطن لدى " لطيفة الزيات " منذ نعومة أظفارها وقراءاتها الأولى ، إلى خياراتها الإبداعية والفكرية والنقدية ، كما لعب دور الحسم بالنسبة لمسيرة حياتها الكفاحية الجليلية ، من الطالبة التي شغلت موقع سكرتير عام اللجنة الوطنية للطلبة والعمال لحركة عام 1946 ، إلى رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عام 1979 . وعن هذه التجربة الكفاحية تقول " وقد صنعتني هذه الحركة الثورية التقدمية التي لم تفرق بين رجل وامرأة ، وما زلت تبقيني إلى اليوم إنسانة قادرة على التصدي والوقوف على قدمي " . (10)

ولأن الوطن هو المفتاح والمحرك لشخصية لطيفة الزيات ، فقد شكل ذلك بالنسبة لها البوصلة ، كي يظل اتجاهها وحركتها صحيحة ، فهي لم ترهن عقلها لمذهب أو عقيدة جامدة ، بل ظلت قادرة دوماً على تجاوز ذاتها والانطلاق مع سهم البوصلة ، رغم كل الانحناءات والانكفاءات التي مرت بها . في كل مساهماتها النظرية حول قضية المرأة ، فإن الزيات لم تذهب إلى هذه القضية بمعزل عن المختبر الاجتماعي الذي توجد فيه . بل أنها ترى بأن تقدم وضع المرأة وحصولها على حقوقها ، لا يتم إلا في خضم الصراع الوطني والاجتماعي ، وليس في سياق معركة امرأة ضد ذكر ، غير أن ذلك لم يحل بالطبع دون دراسة خصوصية وضع المرأة ، وتناول قضاياها العاطفية والجنسية وبجراحة شديدة ، كما بحثت من خلال مؤلفها " صورة المرأة في القصص والروايات العربية " . اهتمت في كتاباتها الفكرية والإبداعية بقضايا المرأة ، وما تتعرض له من قهر تاريخي ، ورأت أن تحرر المرأة مشروط بتحرر الوطن من الاحتلال ، والمجتمع من التخلف . (11)

ومن مفارقات النقد النسوي أن تلمساته الأولى ، بدأ تدشينه الكائن المغيّب في حقبة الخمسينات ( المرأة ) . وإذا كان هارولد جيب يتهم العقل العربي بالتجزئية والخلط بين الأزمنة والواقع ، فإن الأدبية والناقدة " نازك الملائكة " كانت أولى وأول من تصدى لظاهرة التجزئية ، وهذه الظاهرة برأي الناقدة العربية هي ظاهرة اجتماعية ، تسيطر على الفكر العربي والحياة العربية ، حيث تجد الفرد يفصل ما لا يفصل ، فيقع نتيجة لذلك في تناقضات واضحة ومشكلات ، ما كان ليصاب بها لولا تلك التجزئة في ما لا ينبغي أن يجزأ .

ومن مظاهر هذه التجزئة الفصل بين حرية الرجل وعبودية المرأة في مفاهيم " الإنسان " و " الحرية " ، الفصل بين القول والعمل في السلوك الخطابي . وهذا الفصل والتجزئي بين القول والعمل ، النية والتطبيق ، بين الفكر والحياة ، ملازم للعربي في تماهيه مع الحضارة الغربية ، واستلابه واغترابه عن ذاته على حد سواء ، كتلك المرأة التي تقول إنها حرة كاملة الحرية ، ثم لا تلاحظ أن دور الأرياء تستعبد لها وتحولها إلى " دمية " . وقد نعت نازك الملائكة افتقارنا إلى نظرة فلسفية كاملة للحياة العربية ، بأبعادها كلها ، الأمر الذي يجعلنا مضعين . والتجزئة التي وعتها مبكراً الناقدة نازك الملائكة في بداية الخمسينات ، هي مدار النقاش الراهن . (12)

وبرزت في النقد النسوي الأدبي " خالدة سعيد " ، أصدرت كتابها الأول : البحث عن الجذور سنة 1960 ، فجاء خطوة رائدة بحق ، لمنهجية النقد واستقلاليته ، خاصة إذا ما قارناه بالنتاج المزامن له ، وربما نبالغ إذا سحبنا المقارنة إلى أغلب نتاج الستينات ، ومع ذلك فإن هذا الكتاب كان بمثابة العزف الأولى لصاحبته ، والذي جاء شديد التواءم مع العزف الأولي لأدونيس ، وأواخر الخمسينات وأوائل الستينات . بل أن خالدة سعيد لتبدو في بعض المواضع في كتابها هذا أشد تطرفا من أدونيس ، وعلى كل حال لا بد للمرء أن يثمن هذه الخطوة الريادية ، التي استطاعت الشكلانية أن تحققها على يد خالدة وأدونيس ، مع أنها كانت إذاك بطبيعة الحال دون صورتها المتكاملة عبر عقدي الستينات والسبعينات ، مما يفرض على الدارس الالتفات إلى كتاب خالدة التالي : حركية الإبداع ، الذي توج رحلة طويلة وخصبة ومستمرة ، رغم ندرة المساهمة بالنسبة لصاحبته ، مقابل تواتر وإلحاح مساهمات أدونيس النقدية والفكرية .

هكذا تعتمد الناقدة إلى معالجة النص على أنه نظام مترابط من الدلالات ، وفقا لحرفية المنهج البنيوي ، في معظم الدراسات النصية كما تسمى . والمهم هنا هو كون هذا الشرط من النقد التطبيقي لخالدة سعيد متعرضا للتوشيح النظري ، وفرصة للناقدة في الإدلاء بدلوها النظري مرة أخرى . لقد كان خالدة سباقة إلى ممارسة النقد الجديد بشطره البنيوي . (13)

أما سلمى الجفار الكزبري ، فقد تحصلت على الشهادة الثانوية في مدارس الراهبات في دمشق ، وعلى دبلوم العلوم السياسية في الجامعة اليسوعية ببيروت ، تتقن اللغة الفرنسية والإسبانية . صدر لها ديوانان بالفرنسية . تسهم في إعداد برنامج ثقافي عربي تاريخي . ترجمت قصصا من الفرنسية إلى العربية . صدر لها العديد من الدراسات والأبحاث في كتب . حصلت على وسام " شريط السيدة " الأسباني ، وعلى جائزة البحر الأبيض المتوسط من جامعة بليمو في صقلية عام 1980 ، وجائزة فيصل العالمية للأدب العربي سنة 1995 .

تخرجت " نوال السعداوي " من كلية الطب جامعة القاهرة عام 1955 ، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة كولمبيا بنيويورك عام 1966 ، كما حصلت أيضا



على الدكتوراه . إلى جانب نشاطها الاجتماعي والإبداعي مارست عملها كطبيبة بوزارة الصحة ، ثم شغلت منصب مدير عام بالوزارة ، كما عملت كمستشارة لبرامج المرأة بالأمم المتحدة في أديس بابا بأثيوبيا ، وبيروت ، وعملت أيضا كأستاذة زائرة بجامعة ديوك .

تعرضت للسجن أكثر من مرة بسبب مواقفها السياسية والاجتماعية . وتعد في طليعة الكتاب المصريين ، الذين تترجم أعمالهم إلى الأجنبية ، وفي الوقت ذاته لعلها أبرز المصريات المتحدثات باسم الحركة النسائية . لذلك فإن السلطة تحاول إسكاتها ، والمتطرفون يفضلون موتها . كانت جريمة السعداوي التصريح بما في عقله ، فكان رد فعلها على التهديدات بالقتل التصريح بصوت أعلى وبدون خوف . حرمت من وظائفها الحكومية وحوربت في أنشطتها الوطنية أيضا ، مما اضطرها إلى السفر مع زوجها الروائي والطبيب " شريف حتاتة " للتدريس في بعض الجامعات الأجنبية .

لها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية ، فهي عضو مؤسس في المنظمة العربية لحقوق الإنسان ، ومؤسسة رئيسة في رابطة تضامن المرأة العربية ، ورئيس تحرير مجلة " نون " ، التي تصدر عنها ، ومؤسسة ونائبة رئيسة رابطة المرأة الإفريقية للبحث والتنمية ، وقد أسست أيضا رابطة الكاتبات المصريات ، كما أنها سكرتير عام الرابطة الطبية بالقاهرة .

ترجم عدد من كبير من أعمالها إلى لغات مختلفة مثل : الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيرانية والأندونيسية والتركية والهولندية وغيرها . أثارت مؤلفات نوال السعداوي ، سواء الفكرية منها أو الروائية جدلا واسعا في الحياة العربية والعالمية . ويلاحظ من خلال رواياتها وأعمالها الإبداعية كيف تعكس روح الباحثة والعالمية الاجتماعية ، والداعية التحررية على البنية الفنية لكتابتها . أصدرت حوالي الثلاثين كتابا ، من أبرزها دراسة بعنوان " المرأة والجنس " ، والأثنى هي الأصل . أما في حقل الرواية فقد أصدرت أكثر من خمس عشرة رواية .

تتميز السعداوي في مجال الرواية كما في مجال الدراسات والأبحاث والمواقف بجراتها المطلقة ، على كشف ما تعتقد أنه الحقيقة . إن قلمها مسنون حد الاستنفار في

مواجهة الاذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة . وروح الباحثة والعائلة الاجتماعية والواعية المتحررة ، تنعكس فنيا حتى على بنية أعمالها الروائية ، حيث نجد فيها إلى جانب الإبداع تحليل العالم وموقف الداعية . أصدرت نوال السعداوي عددا كثيرا من المؤلفات الفكرية والإبداعية ، التي فجرت كثيرا من المسكوت عنه في ثقافتنا العربية ، وطرحَت سؤالا جوهريا حول المرأة العربية .

تجربة السعداوي في الحياة وفي الكتابة ، لم تكن متأثرة بهدى شعراوي مثلا أو بدرية شفيق . كانت تجربة مباشرة نتيجة ما تراه من تفرقة بين البنت والولد ، فهذا هو ما غذى كتاباتها . يمكن أن نسميها كاتبة تاريخية اشتراكية نسائية ، لأن لديها نظرة تاريخية لا دينية في تشخيص قضايا المرأة ، واشتراكية لأنها ضد النظام الطبقي الرأسمالي ، ونسائية لأنها ضد القهر الأبوي الذكوري منذ نشوء الحضارات .

وإذا كانت الباحثة نوال السعداوي ، تنطلق من هذه المنطلقات في دفاعها عن قضية المرأة ، فإنها في نظرتها للمرأة نجدها بعكس رواد تحرير المرأة ، لم تبق دائما تتعاطى مع قضية المرأة كإنسان كامل وهي ، بعكس رائدة التحرر الإنساني ذو بوفوار ، تنتهي إلى نظرة ثنائية ، نزاعية جوهريّة ، تقوم على المفاضلة النوعية والأصولية ( فالأنثى هي الأصل ) . وإذا كان فرويد يصدر في نظرياته التحليلية النفسية ، عن نظريات أبوية ذكورية ، فإن السعداوي بنوع من النظرة الارتكاسية ، تصدر عن نظرة أمومية ، نسوية ، مركزية . والرجل بنظر السعداوي ، يفصل بين الحب والجنس ، فهو في معظم الأحوال يشتهي المرأة لا يجيها . (14)

وترى السعداوي أن خوف الرجل وكراهيته للمرأة في اللاوعي يعود إلى قديم الزمان ، إلى عصر الأمومة ، حيث كانت المرأة آلهة الأرض ، وإلهة الخصب ، ومن الأمثلة التي تقدمها الناقدة على خوف الرجل من المرأة المخصبة ، بعض العادات القبلية ، التي تحظر لمس الرجل للمرأة في فترة ( الحيض ) ، وترى أن خوف الرجل من المرأة ، يؤدي إلى ازدياد صفات المرأة البيولوجية ، كالحيض والحمل والنجاسة ، وتحتير أعضاء المرأة وتمجيد أعضاء الرجل . وترى السعداوي أن فرويد ، هو أحد هؤلاء الرجال الذين عانوا من خوفهم القديم الدفين عن المرأة .

والرجل في منظور الناقدة ، هو إنسان ماهوي ، مذكر ، أناني ، وسادي ، في غالب الأطوار والأحيان والعصور القديمة ، وذلك بنظرها يعود إلى سيطرة الأبوة على الأمومة ، والذكر على الأنثى . وترى أنه في المجتمعات القديمة كانت للأنثى قيمة إنسانية واجتماعية وفلسفية أكثر من الذكر ، وأن الإله القديم كان أنثى ، وأنه قبل نشوء الأسرة الأبوية كان المجتمع البدائي أموميا ، وكانت الأم (الأنثى) هي الأصل . (15)

وبرزت في النقد النسوي الأدبي المصري مجموعة من الناقدات المصريات ، من مثل : نبيلة إبراهيم ، وسيزا قاسم ، وأمينة رشيد ، وفريال غزول جبوري \_ من أصول عراقية \_ وعفاف عبد المعطي . وأغلبهن يارسن النقد الأكاديمي المتخصص .

أما نبيلة إبراهيم ، في كتابها " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة " ، الذي يفرض نفسه على أي دارس لنقد النقد الروائي من جهتين : جهة ظهوره المبكر في العالم العربي ، حاملا لونا نقديا جديدا يعتمد على الدراسات اللغوية الحديثة . ومن جهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول ، فالجانب النظري فيه يشغل أكثر على من نصف صفحاته ، وإن كان هذا الجانب النظري تتخلله بعض التطبيقات التوضيحية العابرة .

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة بسبب ما يلاحظ بين الحين والآخر من ميل إلى التعميم . واستخدام التأملات الذاتية وبعض التعابير والمصطلحات ، التي تستوقف كل ناقد متخصص . ومن هذه المصطلحات مفهوم : " المعنى الدلالي " ، الذي استخدمته الناقدة كمقابل للمعنى العادي . وهي تقصد بالمعنى الدلالي كل معنى ينتج عن الانزياح في اللغة ، والمعروف أن النقاد المتخصصون يتداولون مصطلحات دقيقة بهذا الصدد منها المعنى المجازي ، أو الاستعارة ، أو الانزياح ، أو الإيحاء .

وفي معرض حديثها عن " سوسير " تتحدث عما تسمى النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما وصفيا ، وهي تشير بهذا الصدد إلى ما قصد به " سوسير " ، عندما نظر إلى اللغة بوصفها ذات علاقة تزامنية . ويبدو أن الكتاب يوحى من خلال عنوانه بتوجه لغوي لساني خالص في الدراسة الروائية . غير أن مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة

طموح ، وموقع الرؤية المنهجية للكاتبة ، فهي تنطلق من ضرورة علاقة الفن بالمجتمع ، وأن الفن أيضا هو رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقيه . (16)

أما الناقدة المصرية " سيزا قاسم " في كتابها " بناء الرواية " ، تتبنى المنهج البنوي صراحة في تحليل نص روائي عربي ، كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجية ، مما يسهل مهمة الحوار ، والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير بين الجانب من جانب ، والممارسة من جانب آخر .

تخصص الناقدة سيزا أحمد قاسم المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن أشكال الدراسة المقارنة ، وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها . اعتبرت الكاتبة الممارسة النقدية المقارنة ، تناولا متميزا من بين أشكال الممارسة النقدية الأخرى ، وهنا تستفيد الناقدة من الباحث الألماني " أوستين ألرايش " ، الذي يرى أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته ، وإنما يجب أن ينظر إليه كفرع من الدراسات الأدبية له تخصصه المتميز ، وليس له منهج خاص بل يتبع مناهج البحث في الأدب عامة . وتلاحظ الناقدة سيزا قاسم أن النقد المقارن ، اتخذ أشكالا ثلاثة تبعا للمنهج المستخدم في كل شكل : التاريخ الأدبي المقارن - التراجم الأدبية المقارنة - النقد التطبيقي المقارن .

وبحكم أن الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث ، أي بالنقد التطبيقي المقارن ، فهي ترى أنها مدعوة إلى الإستناد إلى المنهج البنائي ، وتبعا لذلك فلن تهتم بالدراسة الخارجية للرواية وإنما بالدراسة الداخلية . ومع أنها لا تنكر وجود الارتباط بين الرواية والمجتمع ، إلا أنها تقضي هذا الجانب من اهتمامها ، بدعوى أن معالجته هي اختصاص علم الاجتماع الأدبي . ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدراسة المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، وهي تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين نصوص روائية غربية ، من خلال الأساليب والتقنيات والمفاهيم المستخدمة ، لإغنها رجعت إلى النقد الشكلي الروسي ، والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي ، واعتمدت بشكل خاص على أعمال الناقد الفرنسي " جيرار جينيت " ، ثم على بعض أعمال الناقد الروسي " بوريس إزبنسكي " . (17)

أما " غادة السمان " من سوريا ، فقد عاشت جنون الإبداع وواقعيته ، فكسرت بذلك صقيع الجليد ، وزرعت في بستانها العديد من المؤلفات في مختلف الأجناس : الرواية ، القصة ، الرحالة ، المقالة ، الرسائل .

لكن رحلة الأديبة لا تلخصها عناوين كتبها ، فالأديبة رحالة واعية ذات موقف وطني ، من الإنسان والوطن والمرأة والرجل .، تروي الرحلة التي لا تنتهي ، عبر اغتراب الإنسان ، إلى جذور الانتماء المشبع بالوعي والهوية ، حين تضاء بأنوار العقل وإشراق القلب . لقد ترجمت الكثير من أعمال غادة السمان إلى اللغات الأخرى : الإسبانية ، والألمانية ، الروسية ، الإنجليزية ، الإيطالية ، الفرنسية ، الصينية ، الفارسية ، البلغارية . ويقدم هذا بحد ذاته شهادة لواحدة من ألمع الأدبيات العربيات .

تعد السمان قلما بارزا في النقد النسوي العربي ، بحيث تقر بأن المساحة الحرة أمام الأديبة الأنثى ، لا توازي مثيلتها لدى الأديب الرجل . وتحرص بشكل خاص في الأدب الذي تكتبه نساء ، على عدم استيراد أمراض الذكورة التاريخية . في حياة غادة السمان كإنسانة وأديبة جراءة كبيرة ، على قول ما لا تحرص بعض النساء أو الرجال على إخفائه . لقد نشرت رسائل غسان كنفاني الغرامية الموجهة لها ، وأقرت بحرص شديد ، أنها تلقت رسائل عشق كثيرة من أدباء كبار ومن سياسيين ، وأعلنت أنها سوف تنشر هذه الرسائل ، ولا يستطيع أحد الوصول إليها أو إحراقها . ولا تخفي غادة السمان أنها لا تستطيع التخلي عن عطورها الأنثوية ، ولا قوارير المحبة التي جمعتها . الجراءة التي تميزت بها غادة السمان هي الوجه الآخر للصراحة والشفافية ، ولم تكتب السمان عن مشاكل المرأة من منظور أنثوي ، بل من زوايا إنسانية . (18)

أما " فاطمة المريني " من المغرب ، درست في أمريكا وفرنسا ، وتعمل أستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي ، جامعة محمد الخامس بالرباط ، وهي أيضا عضو في المجلس الاستشاري لجامعة الأمم المتحدة . تكتب بالإنجليزية والفرنسية ، وقد ترجمت العديد من مؤلفاتها إلى اللغة العربية . تشرف على عدة من مجموعات للبحث السوسيولوجي ، وعلى عدة سلاسل للاصدارات الخاصة بحقل المرأة والسوسيولوجيا ، منحت عدة جوائز تقديرية .

من الحريم إلى التراث راحت فاطمة المرنيسي تبحث مع ابن رشد ، في الكيفية التي يمكن بواسطتها إخراج المجتمع العربي من مأزقه المستفحل ، وطمحت المرنيسي بأن تحتل المرأة العربية مكانتها ، أسوة بالرجل على رأس الهرم الاجتماعي والسياسي ، أسوة أيضا ببنازير بوتو الباكستانية وتشيلر التركية . وهي تعزو هذا التخلف في موقع المرأة في بلادنا من الخوف العربي الرسمي والشعبي من الديمقراطية والحداثة . ولهذا فهي تدعو إلى تحديث المجتمع العربي الإسلامي ، على قاعدة أخلاقية ، وطنية ، وعلمية .

انطلقت الكاتبة والمفكرة " فاطمة المرنيسي " من مصطلح " الحريم " في دراساتها في الفكر الديني والاجتماعي ، كما تنطلق من مواقع فكرية حديثة ، مطبقة مشروعها ودراساتها في تاريخ المجتمعات الإسلامية ، ومفيدة أيضا من المنهجيات الغربية ، ومستوعبة هذه الدراسات النزعات والمناهج الفكرية ، التي نظرت في الفكر العربي عامة ومن ضمنه الفكر النسوي ، أو دراسات المرأة ، وخاصة المنهجيات المادية الجدلية والراдикаلية ، والتي لا تعني فقط مجرد أحداث تغيير ما ، بل وأيضا ضبط هذا التغيير والتحكم فيه لتدفع حركة التاريخ إلى الأمام . (19)

فقد انطلقت المرنيسي من موقع أن قضية المرأة في المجتمع العربي ، من أبرز المسائل المعروضة على ساحة الفكر العربي في المجتمع العربي ، وأن علاجها من مختلف مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العقد الأخرى ، وأن النظر في المفاهيم والأحكام المفسرة من القرون الوسطى ، ما تزال سائدة وكأنها حقائق أزلية ، مع أنه يمكن تفسيرها باتجاه تقدمي إنساني . وترى أيضا أن أية سلطة في المجتمع هي ككل سلطة ، لا بد وأن تبرر وجودها بالمعطى الفكري الديني ، ولا بد أيضا أن تواجه بقوى مقابلة رافضة ، أو معارضة للتوجهات التي تمثلها الدولة أو السلطة ، والتي تنزع من خلالها إلى صيغ تثبيت لمصالحها وامتيازاتها .

إن بحث المرنيسي في مكانة المرأة السياسية في الفكر الإسلامي ، لم يكن بحثا في التراث للدفع به إلى حالة الحضور ، بقدر ما هو حفر في البنية الفكرية والمعرفية ، والتي لا تقف موقفا جنسوبا من قضية المرأة ، وموقفها السياسي بقدر ما تفند هذا الموقف وتعطيه ما يستحق من التمهيد إن سلبا أو إيجابا ، فحتى وهي تبرز نماذج النساء والسلطانات

اللواتي وصلتن سدة الحكم ، واللواتي ما إن مارسن الحكم والسياسة وحصلن على السلطة ، حتى مارسن فظاعات لا يحسدن عليها ، معتمدات على نفس التبرير السياسي الذي اعتمده الرجل السلطان الحاكم ، أي بالقوة الشرسة .

إن الرئيسي في بحثها الدؤوب في التراث عبر منهجية اجترحتها ، واجتهدت في تطبيقها على النصوص الدينية والحديث النبوية الشريفة ، وفي تبيان تعدد وجهات نظر المؤرخين والمفسرين ، وفي الربط في كل تلك المساجلات الأسباب وبالسياق التاريخي ، إنما أرادت أن تشير إلى مسافة ما بين الإسلام الروحي والديني في صورة نصوصه النقية ، التي أعلنت من شأن المرأة ، وجعلتها على المستوى الإنساني مساوية للرجل ، وبين التطبيق السياسي الذي ارتبط بالدولة الإسلامية في عصور ازدهارها سلبيا وإيجابا ، ابتداء من العصر الذهبي وحتى عصور الدويلات الضعيفة المستلبة سياسيا . (20)

تربط الرئيسي في خطابها النقدي بين المرأة وجسدها الرامز للإغواء المهدد بالفوضى الاجتماعية المتوقع إحداثها ، إنما تشير إلى أسطورة الإغواء الأنثوي أو إغواء الجسد المؤسطر ، رابطة هذه المسألة بالاعتقاد الذي يسود في المغرب العربي بعائشة قندشية ، المرأة الحية ذات الشكل المفزع ، التي تسبب الخوف للرجال لأنها شهوانية ، وهوايتها المفضلة هي اعتراض الرجال في الطرق والأماكن المظلمة لتستلب رجولة الرجال . والكاتبة هنا وعبر هذا الطرح لارتباط المرأة بالإغواء ، إنما تناقش مقولات بنية وعي تراكمت منذ آلاف السنين ، وفي هذه المقولات إدانة لأخلاق المجتمع الأبوي .

تدخل الميثولوجيا حيز الذاكرة الجمعية ، لتجعل المرأة التي تحاكي عائشة قندشية ، وهي رمز يشبه الغولة في تراثنا الشعبي رمزا للمرأة المخيفة السلبية ، التي تؤذي الآخرين وتسلبهم رجولتهم . (21)

وبعد فإن الناظر في مشروع الرئيسي الفكري والاجتماعي سيخرج بالتوصلات التالية :

يتنوع مشروع الرئيسي الفكري والاجتماعي ، ويتعدد على أكثر من محور ، وأكثر من تجربة كتابية ، فهي ابتدأت بالبحث والتنقيب في الفكر الديني ، ثم في السائد من

المنظومة القيمية الاجتماعية. وأخيرا على محور النقد الأدبي من خلال مناقشة صورة شهرزاد في الأدب الغربي في كتابها " العابرة المكسورة الجناح " .

إن تجربة المرئسي المتنوعة ما بين الفكر الديني والسياسي والاجتماعي ، وفكر اللقاء الحضاري مع الغرب ، إنما تؤسس لدراسات مهمة في النقد النسوي ، وتتبدى أهميتها في البحث عن علل انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية .

وفي عام 1987 عقدت ندوة رعتها الجامعة العربية في باريس ، بعنوان " المرأة اللبنانية شاهدة على الحرب " ، تمخض عنها عام 1991 فكرة إنشاء تجمع للنساء الباحثات والأكاديميات اللبنانيات ، ويهدف التجمع إلى جمع الباحثات ، وخلق أطر التبادل الثقافي والفكري بينهن ، ودعم إنتاج الباحثات اللبنانيات والدفاع عن حقوقهن ، وكذا تشجيع الباحثات الناشئات ، ويصدر عن التجمع سنويا كتابا متخصصا . لقد كثرت الأسماء التي مارست هذا النوع الجديد من النقد في الخطاب العربي ، في تجمع الباحثات اللبنانيات . (22)

ومن الوجوه البارزة في النقد النسوي :

- دلال البرزي : دكتوراه في علم الاجتماع الديني ( الحركات الإسلامية العربية ) من السربون ، تعمل أستاذة في الجامعة اللبنانية لها ؛ غرامشي في الديوانية - في محل المجتمع المدني من الإعراب . دنيا الدين والدولة . أخوات الظل واليقين ، إسلاميات بين الحداثة والتقليد . ولها العديد من الأبحاث ، وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات .

- سلوى بكر : أديبة ومديرة تحرير مشاركة في كتاب هاجس للمرأة ، من مؤلفاتها : العروبة الذهبية لا تصعد إلى السماء . أرانب . إيقاعات متعاكسة . وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات .

- نهى بيومي : دكتورة في الأدب الفرنسي المقارن ، خريجة السربون ، حول صورة السورالية من خلال مذكرات السوراليين . أستاذة للأدب الفرنسي في الجامعة اللبنانية ، شاركت في كتاب : المعرفة والسلطة ، مؤلف جماعي . ولها أبحاث عدة حول المرأة وتغير دورها في الحرب ، ودراسات ذات طابع أدبي .



- ليزا تراكي : أستاذة مشاركة في علم الاجتماع ، وعضو في برنامج دراسات المرأة في جامعة بير زيت في فلسطين . لها مقالات عن الإسلاميين في الأردن وقضية المرأة ، ومقالات حول المرأة الفلسطينية ، وتطور الوعي لدى الفلسطينيين .

- فاديا حطيط : دكتورة في علم النفس من السوربون ، تعلق عملها بالتربية الأخلاقية والدينية في الأسرة في المجتمع اللبناني . أستاذة في الجامعة اللبنانية ، تهتم في دراساتها بمواضيع الأسرة والمرأة والطفل ، لها دراسات حول الأسرة والتهجير . تهتم حاليا بموضوع سمات الأدوار الاجتماعية في أدب الطفل .

- نجلاء حمادة : دكتورة في الفلسفة ، حول علم النفس " غريزة الموت عند فرويد ولاكان " من جامعة جورج تاون . لها مؤلفات باللغتين العربية والإنجليزية عن الحرية والسلطة من الناحيتين الفلسفية والتطبيقية . كذلك لها كتابات حول شخصية المرأة في المجتمع البدوي مقارنة بالمجتمع المدني المعاصر ، صدرت لها دراسة تبحث في تسبب صمت النساء مؤخرا في ضياع حقوق منعهن إياهن الإسلام .

- ناديا رمسيس : أستاذة في الاقتصاد ومديرة مركز القاهرة لدراسات التنمية ، كتبت في مجالات التنمية العربية والاثنية ودراسات النوع ، وقامت بكتابة وتحرير كثير المؤلفات منها : حياة المرأة وصحتها ، المرأة العربية والعمل ، الوضع الراهن ومتطلبات التنمية ، المرأة المصرية بين القانون والواقع .

- مارلين نصر : أستاذة في علم الاجتماع السياسي في الجامعة اللبنانية ، حاليا باحثة متفرغة ، ضيف في الجامعة الأمريكية في القاهرة ، من مؤلفاتها : الغرباء في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية . صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية . التصور القومي العربي في خطاب جمال عبد الناصر . (23)

ومن الناقدات البارزات " نازك سابا يارد " ، تخصصت في الآداب العربية والأدب المقارن ، أستاذة جامعية ، كتبت أيضا كتباً مدرسية لطلاب الثانويات والجامعات ، وكذا مقدمات نقدية لكل من مؤلفات جبران خليل جبران ، بينت المؤثرات الفنية والفلسفية والسياسية والاجتماعية في جبران ، وكتبت عن شوقي وابن الرومي وإلياس أبو شبكة ، معرفة ببيئاتهم وسيرهم وشخصياتهم ، كما تجلت في إنتاجهم الأدبي ،

تهدف من وراء ذلك استجلاء مكان من الجمال في أديهم ، ومعرفة سر خلوده بعين ناقدة موضوعية مدققة . وألفت كتابها " الرحالون العرب وحضارة الغرب " ، يتناول الصراع الفكري والحضاري بين العرب والغرب . (24)

وفي النقد النسوي الجزائري ، برزت كوكبة من الناقدات من مثل : زهور ونيسي ، وآسيا جبار ، وزينب الإبراهيمي ، وخديجة لصفير خيار ، وأحلام مستغانمي ، وزينب الأعوج ، وزبيبة جلطي ، وآمنة بلعل ، وآسيا موساوي ، وعمارية بلال ، ونبيلة بوطاجين ، والجازية فرقاني .

أما زهور ونيسي ، فقد مارست المقالة الأدبية والصحفية بنوعيهما ، خلال الثورة، وزمن الاستقلال ، وما زالت تجمع بين الأجناس الأدبية : القصة ، الرواية ، المقالة . وكان لها الكثير من المقالات ، التي يمكن أن تجمع في أكثر من مقال ، وخاصة أن مجلة " الجزائرية " التي كانت تشرف على تحريرها ، تحتاج شهريا إلى افتتاحية تتناول فيها موضوعا من الموضوعات ، إضافة إلى ما تكتبه في الصحافة الوطنية ، مما أدى إلى تنوع المضامين الفكرية لمقالات " ونيسي " ، وأهم ما جاء فيها : الوضع العام للمرأة ، قضايا اجتماعية ، أحاديث في الفن والأدب .

فعن الوضع العام للمرأة ، تعرضت الأدبية في أغلب مقالاتها وأحاديثها إلى دور المرأة في كل مجالات الحياة . وعندما تبنت قضاياها ، فكان لزاما عليها أن تسعى إلى تعليمها ، وخروجها من الجهل ، فتدعو إلى الحملات التطوعية ، لتعليم النساء في الريف ، ليكون للمرأة شرف الزحف مع الجموع المنتصرة من مرحلة التحول إلى مرحلة الانطلاق . (25)

ولذلك نرى زهور ونيسي في السنين الأولى للاستقلال ، تدعو إلى تكوين منظمة نسائية تتولى قضايا المرأة الجزائرية ، مما يكفل لها الحركة في الإسهام النضالي من أجل حياة أفضل لها ولمجتمعها وبلادها . وتحقق للمرأة ( الاتحاد العام للنساء الجزائريات ) ، ومن خلال هذا الاتحاد شاركت المرأة في القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية .

## المصادر والمراجع والهوامش

- 1 - اعتدال عثمان : التراث المكبوت في أدب المرأة ، مجلة دفاتر نسائية ، العدد 2 ، الجزائر - 1993 ، ص 12 ، 13 :
- 2 - عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 2 - 1980 ، ص : 23
- 3 - نوال السعداوي و وهبة عزت : المرأة والدين والأخلاق ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دمشق - 2000 ، ص : 107
- 4 - المرجع السابق ، ص : 122
- 5 - عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص : 13 ، 14
- 6 - طارق الفرح : رائدات ومواقف ، مجلة تاكي ، عدد خاص بالفكر النسوي ، الأردن ، 2003 ، ص 85 :
- 7 - المرجع السابق ، ص : 86
- 8 - رغداء مارديني : وداد السكاكيني ، دار الفكر ، دمشق ، ص : 4 ، 5
- 9 - نفيسة الرفاعي : روز غريب ، المعلمة ، الأدبية ، الإنسانية ، كتاب باحثات ، يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات ، الكتاب الثاني - 1996 ، ص : 157 ، 259
- 10 - لطيفة الزيات : تجرّيتي في الكتابة ، شهادة ، صاحب البيت ، دار الهلال - 1992 ، ص : 121
- 11 - لطيفة الزيات : شهادة على العصر ، شهادة على الذات ، مجلة نضال الشعب ، دمشق ، العدد 548 ، كانون الأول ، 1990 ، ص : 28
- 12 - نازك الملائكة : التجزئية في المجتمع العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت - 1974 ، ص : 36
- 13 - خالدة سعيد : حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت - 1963 ، ص : 78
- 14 - نوال السعداوي : دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - 1982 ، ص : 16
- 15 - المرجع السابق ، ص : 18 ، 19
- 16 - نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية ، النادي الأدبي ، الرياض - 1986 ، ص : 142

- 17 - سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة - 1984 ، ص : 123
- 18 - موسى السيد : غادة السمان الأدبية ، نشرية دار الفكر ، دمشق - 2002 ، ص : 5
- 19 - فاطمة المريني : الحريم السياسي ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ص : 23
- 20 - المرجع السابق ، ص : 56
- 21 - رفقة دودين ، تجربة فاطمة المريني ، مجلة تاكي ، العدد 12 ، عدد خاص بالفكر النسوي - 2003 ، ص : 38
- 22 - عزة بيضون : تجمع الباحثات اللبانيات ، كتاب الثاني - باحثات - 1996 ، ص : 12
- 23 - أنظر ، كتاب - باحثات - الثالث ، 1997 ، ص : 408
- 24 - نازك سابايارد : الرحالسون العرب وحضارة الغرب ، دار نوفل ، بيروت ، ط 2 - 1992 ، ص : 89
- 25 - أحمد دوغان : الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات آمال ، الجزائر - 1982 ، ص : 100 ، 101



## الفصل الثالث

خطابات ما بعد الحداثة

إشكالية الأنا / الآخر.. الاستعمار وما بعد الاستعمار



## إشكالية الأنا / الآخر .. الشرق والغرب

### خطاب ما بعد الاستشراق

في التحليل وفي القراءة المعاصرة ، لم يعد الشرق والغرب عاملين منفصلين متباعدين ، سيران على وقع كلمات الشاعر إنجليزي المشهور " كبلنغ " ، الذي قال : ( الشرق هو الشرق ، والغرب هو الغرب ولن يلتقيا ) . ولا متاهيين كما أملت الكاتبة الإنجليزية " فرا ستارك " ، التي وضعت كتابا بعنوان ذي مغزى : ( الشرق هو الغرب ) . أو كما تمنى " جوتة " ، عندما أنشد : ( من يعرف نفسه والآخرين ، يعترف هنا أيضا أن الشرق والغرب ، لا يمكن بعد أن يفترقا ) .

إن مفهومي الشرق والغرب - في خطاب ما بعد الاستشراق - باتا يفتقدان لأي معنى ثابت ، فهما لا يرتبطان بالجغرافيا ، بل تحولا إلى مفهومين إيديولوجيين زئبقين ، فالغرب صعب تحديده ، ذاته تقدم نفسها بلا حدود ، ولا يمكن فهمه وإدراكه إلا من خلال الآخر / المرأة التي تعكس قوته ، وحدته ، ونرجسيته المتعالية . أي من خلال الآخر الذي تقضي الذات بمخالفته لها ، وتحكم وغير متجانس من العواطف والأحكام .

غالبا ما يكون المقصود بالآخر صورته ، والصورة بناء في المخيال ، فيها تمثل واختراع . أصبح طرح العلاقة بالآخر يمثل أهمية على ضوء التطور الحادث في العلاقات الدولية ، أو ما اصطلح على تسميته بالنظام العالمي الجديد ، وما صاحبه من أطروحات العولة والكوكبية . فالحفريات التي يقوم بها تودوروف في وثائق فتح أمريكا ، وتشومسكي في الوجه الآخر للديمقراطيات الغربية ، وحتى حفريات إدوارد سعيد في نظام الاستشراق ، وكافين رايلي في كتابه الموسوم بـ " الغرب والعالم " ، تتمحور حول تساؤل أساسي حول / الآخر .

علاوة على ثلاثة كتب أصحابها من المغرب العربي ، تصدر في منتصف عقد التسعينات ، تعالج من منظور تاريخي وحضاري شكل العلاقة بين الأنا / الآخر ، وهي : أوروبا والإسلام ، صدام الثقافة والحضارة ، لمؤلفه التونسي هشام جعيط . مسألة الهوية العروبة والإسلام .. والغرب ، لصاحبه المغربي محمد عابد الجابري . الإسلام ، أوروبا ،



الغرب : رهانات المعنى وإرادة الهيمنة ، لكاتبه الجزائري محمد أركون . وهناك كتاب رابع هام في هذا السياق العلاقة بين الغرب والإسلام لمؤلفه إدوارد سعيد ، والذي صدر في مطلع الثمانينات والموسوم بعنوان " تغطية الإسلام " ، يعالج كيف تتحكم وسائل الإعلام الغربية في تشكيل إدراك الآخرين وفهمهم ، والكتاب يتكامل مع أطروحة سعيد عن الاستشراق . هذه الجدلية تجد مفارقتها الكبرى في " استغراب " حسن حنفي . إنه استحضر للآخر على العموم ، ومجال رحب للدراسات المقارنة والمستقبلية .

ما هي صورة الأنا وصورة الآخر بعد التغيرات العميقة ، التي ألت بالعالم بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 ، بعد أن صار الآخر موضوعا يهدد الهوية والكيان الثقافي لكل أمة ، فهل يقتضي الأمر تصحيح مفهوم الهوية وفهمه من جديد ، على أساس أن الآخر كحد أصبح يثير فينا هذا الموضوع ، على نحو لم يسبق طرحه بهذه الصيغة ؟ أم أن موضوع الآخر من اختراع الذات البشرية ؟ هل هو واقعة خارجية مرتبطة بالظروف التي يمر بها العالم ؟ وما هي الأوهام التي تكتنف تصورنا عن الهوية ؟ هذه الأسئلة هي التي تطرح نفسها بقوة في الفترة الراهنة ، وتبدو كتحد ينبغي على المثقفين العرب التعامل معها ومناقشتها .

### الآخر / صورة الذات .. فضاء اللقاء / الاختلاف

لقد أسهم كل من تشارلز كولي وجورج هربرت ميد في تأسيس النظرة الاجتماعية لمفهوم الأنا ومفهوم الآخر . فذهب كولي إلى أن الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا ، وأنها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية ، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات الآخرين . أما " ميد " ، فقد قام بمعالجات موسعة لفكرة الذات الجماعية ، وهو يرى أن الذات لدى أي فرد تتطور كنتيجة علاقة هذا الفرد بالعمليات والنشاطات والخبرات الاجتماعية من جهة ، والأفراد من جهات أخرى . يعتبر ميد أن معرفة الآخر تقوم على ملكة الاضطلاع بأدوار مختلفة وتبديلها ، فيضع نفسه موضع الآخرين . وربما يكون هذا التبادل للأدوار وراء الاتصال

بالإشارات والرموز ، الذي يحدث ضرورة في معرفة الآخر ، والذي سيكون ختامه العقل، المتماهي مع المجتمع ، فكلاهما لا يمثلان سوى الآخر العام . (1)

أما ماكس شيلر ، فإنه حين شدد على خصوصية معرفة الآخر وعلى تعادلهما ، إن لم نقل تفوقها النسبة إلى معرفة الأنا ، وكذلك إلى تداعجها الوثيق مع الواقع الاجتماعي ، إنما شق طريقا جديدة ، لكنه سرعان ما سدها . لأنه حين أراد حصر تأسيس هذه المعرفة في المودة والمحبة بوصفها من المدركات الحدسية المباشرة ، ارتكب أخطاء كثيرة . لقد تجاهل التنوع البالغ للتجليات الملموسة ، التي يمكن للآخر أن يظهر بها في الواقع الاجتماعي ، فيمكن للآخر أن يظهر كأب ، أخ ، غريب ، كشيرك أو منافس ، كصديق أو عدو ، كرفيق ، كأدنى أو أعلى ، كذلك يمكنه أن يتسم بسمة مثنوية فيجمع بين مزايا متعارضة . وفي هذه الشروط ، من يستطيع الاندهاش من إمكان تلون إدراك الآخر بلون عقلائي تارة ، وانفعالي تارة أخرى ، وإرادي تارة أخرى ، ومن إمكان أن يكون أيضا عقلاويا وصوفيا . (2)

ويتم وصف الأنا والآخر في مرآة الحياة الاجتماعية لرؤية الصور المتشابهة أو المختلفة لكليهما . وأحيانا ظهر هذا التقابل صراحة مثل بخل الآخر في مقابل كرم الأنا ، وأحيانا يتم وصف الآخر وحده دون ذكر الصورة المقابلة للأنا ، ولكن يمكن رؤيتها ضمنا عن طريق القلب أو العكس . ومن ذلك بخل الآخر وكرم الأنا . كما يكون جدل الصورة بين الأنا والآخر ، جدل الحضور والغياب ، غيابها عند الأنا حضور عند الآخر ، وحضورها عند الأنا غياب عند الآخر . وأحيانا تكون صورة الآخر المعلنة دون ما يقابلها عند الآخر صورة سلبية ، مثل حب الرياء والسمعة . وأحيانا تكون صورة إيجابية مثل قيام الآخر بالواجبات . (3)

إن مفهومي الشرق والغرب باتا يفتقدان لأي معنى ثابت ، فهما لا يرتبطان بالجغرافيا ، بل تحولا إلى مفهومي إيديولوجيين زئبقيين ، فالغرب صعب تحديده ، ذاته تقدم نفسها بلا حدود ، ولا يمكن فهمه وإدراكه إلا من خلال الآخر / المرأة التي تعكس قوته ، وحدته ، ونرجسيته المتعالية . أي من خلال الآخر الذي تقضي الذات بمخالفته لها ، وتحكم وغير متجانس من العواطف والأحكام . (4)

صحيح أن الغرب اخترع شرقه ، ولكنه صحيح كذلك أن الشرق اخترع غربه : كل من موقعه ، وكل طريقته وآلياته . وإذا كانت السمة الغالبة في الخطاب العربي المعاصر هي رفض لصورة التي يحملها الغرب تحديدا ، عن العربي والمسلم ، مع البحث لها عن سياقات ودوافع ، إن هذا الرفض لا يوازيه تساؤل عن الصورة التي يبينها العربي عن الغرب ، وعن علاقتها بواقع هذا الغرب . إنه يتشكى من " تشويه " الغرب لصورته ، ولكنه لا ينتبه إلى أن صورة الغرب ، يمكن أن لا تكون تشويها في خياله وخطابه .

إن البحث عن الذات العربية في فضاء الأخرية - سواء كان رحلة في النص أو في التاريخ والجغرافيا - بحث عنيد لا يهدأ . هذه الجدلية النافية تجد مفارقتها الكبرى في " استغراب " حسن حنفي ، فما كتبه عن مصادر الوعي الأوروبي وبدايته وذروته ، وعن نهاية بدايته وبداية نهايته ، لم يكن غير مسلك من مسالك الرجوع إلى الذات . إنه استحضار للآخر بهدف " التحرر منه " - نفيا بالطرد . (5)

هل جدير بالإشارة أن الآخر في الخطاب العربي المعاصر هو الغرب تحديدا ، حتى لكأنه لا يوجد في الدنيا غير الغرب ؟

كيف أمكن اختزال مجال الأخرية إلى حد أصبح معه الآخر غربا . إن مقارنة الأخرية في الثقافة العربية ، لا بد أن تعتبر الامتدادات الحضارية لهذه الثقافة ، قبل النظر في علاقتها الأفقية بالثقافات الأخرى ، من المهم اعتبار أن هذه الثقافة تواصل وتأليف شرقي بين ثقافات الشعوب التي مستها . ومقاربة الأخرية في الثقافة العربية لا بد أن تعتبر كذلك ، التنوع الداخلي الذي عرفه التاريخ الاجتماعي الثقافي للمجتمع العربي في عصور تنوعه وثرائه بالعناصر الأخرى . إن مسافات الأخرية " الداخلية " تساعد على فهم النسبية التي اتصفت بها تمثيلات العرب والمسلمين للآخر " الخارجي " ، هذه النسبية التي تعني تفتحا يتجاوز إطلاقية المعايير والتصنيف ، كانت محصلة ثقافية لتعددية المجتمع العربي الإسلامي في عصره الذهبي . (6)

اقتصرت المعرفة بالآخر قديما على شرائح محدودة من المجتمع ، تستمد معارفها من كتابات الرحالة ، أو ترجمات محدودة لبعض الكتب ، أو هجرات تحت تأثير ظروف طبيعية أو اقتصادية ، والمعرفة - والحالة هذه - إما مبتورة أو منحازة أو انطباعية . أما

معرفة الآخر اليوم ، فقد أصبحت على نطاق أوسع ومدى أرحب ، وقد أسهم في ذلك تقدم وسائل الانتقال ، ثم ثورة الاتصالات والبرق الفضائي عن طريق الأقمار الصناعية ، وقد أدى ذلك إلى أن تتجاوز المعرفة بالآخر حدود التخصص لتكون متاحة للجميع ، أما التغير الدرامي في مدى المعرفة بالآخر ، فقد نشأ عن التطور الكبير في شبكة المعلومات العالمية " الانترنت " ، والتي وسعت ميدان المعرفة بالآخر ، فامتد ليشمل الإنتاج العلمي والثقافي والمعرفي والفني . ورغم ذلك تبقى المعرفة بالآخر - شأن أي معرفة في مجال العلوم الإنسانية - نسبية ، ولا يمكن التعبير عنها كمياً ، كما أنها ترتبط بخلفيات تاريخية ، وعقد نفسية ، وصور نمطية ، وهي تعكس أحياناً صراع المصالح واختبار القوى ، التي تصل بها إلى حد النفي والإنكار - أو على الأقل - التحييد والتهميش . (7)

#### الذات / الآخر .. خطاب ما بعد الاستشراق

فقبل الإسلام كان العرب في الجزيرة العربية لا يعرفون الغرب وإنما بيزنطة ، أو الروم باعتبارهم قوة كبرى إلى الشمال ، قد تكون مصدر تهديد للبعض ، ويتبعها بعضهم فعلاً ، ولكنها تمثل مجالا واسعا لتجارة ، وأحيانا للمغامرة أو طلب العون ، كما أنها ذات حضارة باذخة لا يمكن مجاراتها . وفي صدر الإسلام في حياة الرسول (ص) ينحاز القرآن الكريم للروم بوضوح في سورة الروم ، بوصفهم مسيحيين من أهل الكتاب في حربهم مع الفرس ، وهو موقف مبدئي توضحه سورة البروج ، حين يضطهد اليهود والفرس المسيحيين في اليمن ، وتؤكد سورة المائدة أن المسيحيين هم أشد الناس مودة للمسلمين ، وأن منهم قسيسين وراهبانا .

في المراحل التالية لا نجد في التراث العربي ما يدل على تكون منظور مختلف للغرب ( بيزنطة ) ، وذلك رغم ظهور مفهوم الغرب في القرن التاسع ، بظهور دولة الفرنج في وسط أوروبا وتعامل العرب معها ، ولكن الاحتكاك العسكري ، والتفوق العربي / الإسلامي ودوام الصدام الحربي ، يؤدي إلى ضم الروم في المنظور العربي إلى صفوف أعداء الأمة والدين ، كما أن اكتشاف التراث اليوناني لا يؤثر في هذا المنظور : فالروم المعاصرون لا علاقة لهم بتراث اليونان ، الذي يستوعبه العرب بحرية ويصبح ملكهم . (8)

يتضح مما سبق أن النظرة إلى الآخر ، كانت تقوم على أسس دينية وقيمية ، فالدين هو الذين يمنح المعنى للأشياء وللظواهر وللشعر ، لذلك فإن البحث عن الآخر يفترض العودة ، بكيفية ما إلى النص المرجعي الأول ، إلى القرآن الذي يزود النظر ببعض عناصر الإدراك والوعي ، ويطعم المتخيل بما يحتاج إليه من صور وأشكال ورموز . ومادام الإسلام يحمل تصورا للعلم وللإنسان ، ويمثل النص القرآني تكثيفا للكلام الرباني ، وتعبيرا عن تجليات المقدس ، فإنه يشكل مصدرا للرؤية ، وقاعدة معيارية للجماعة . (9)

إن الصور الإكراهية التي ركبها الأدبيات الجغرافية والتاريخية والأدبية القديمة للآخر ، خلال القرون الوسطى ، ما زالت فاعلة في التصور الثقافي العام ، ومتحكمة في المخيال الإسلامي ، وفي كيفية إنتاجه للصور النمطية الخاصة بالشعوب غير الإسلامية . وذلك متصل بالمركزية الإسلامية ونظرتها إلى الآخر . وقد قامت تلك المعرفة المركزية إما على احتكاك خارجي مع أفراد ينتمون إلى تلك الشعوب في دار الإسلام أو على احتكاك داخلي ، والأول مصدره الحروب والتجارة والارتحال ، والداخلي مصدره الرقيق والكتب المنقولة من لغات الشعوب الأخرى إلى العربية ، ولم تكن معرفة المسلمين بالآخر معرفة بريئة ، إنها كانت مزيجاً من التوقعات والتصورات الشائعة ، وهي ممزوجة بتخيلات ورغبات . (10)

ومن المعلوم أن التوتر العقائدي ظل موجهها أساسيا في طريقة تركيب الصور المتبادلة للشعوب فيما بينها ، وكلما شحنت الأجواء بكراهييات الصراع والحروب ، التي ينتصر فيها هذا الطرف أو ذاك ، تتأجج أحقاد في النفوس فتجد طريقها في توجيه طريقة النظر إلى الآخر ، ومن ذلك فإن الحروب الصليبية لعبت دورا بالغ الخطورة في إعادة تعبئة النفوس بالضغائن ، وقد أسهمت فيها كما هو معروف أغلب الممالك الشالية المسيحية ، وظل التهديد قائما لفترة طويلة ، واستمر إلى ما بعد الحروب الصليبية . (11)

على أن كل هذا لا يقلل بأي شكل من الأشكال من قيمة المشاهدات المباشرة ، التي تركها الرحالة ، فكثير منها اعتبر من أهم الوثائق عن الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية لكثير من البلاد الشالية ، ونجد في كثير منها عمقا وحيوية كبيرين ، لكنها

تنتظم في سياق عام ، يتمثل لرؤية المسلمين آنذاك في النظر إلى الآخر المختلف قبيحا وعقائديا ، فقد كانت الأحاسيس مفعمة بالمعتقد الديني ، الذي يسعى إلى إدراج غير المسلمين في منظومته .

وعلى العموم فالثقافة الإسلامية ، لا تعدم الاهتمام بهذا الجانب المتصل بالعلاقة مع الآخر ، دون إغفال الموقف المسبق في النظر إلى الآخر خارج حدود دار الإسلام ، باعتباره كافرا ضالا . وهو أمر يلمس وجوده بوضوح في النصوص المعنية بوصف السفارات والبعثات والرحلات . فالمسلم في القرون الوسطى ، كما تكشف لنا المدونات الجغرافية ، مهما كان مغامرا وجريئا وموضوعيا ، فإنه يتوجس من الآخر خيفة ، بسبب الاختلافات اللسانية والاجتماعية والعقائدية ، وينطوي على فكرة إصلاحية يرد بها إدخال الآخر إلى عالم الحق .

في القرون من الرابع عشر إلى أواخر الثامن عشر ، يختفي الغرب تماما من أفق المنظور العربي ، رغم احتكاك تركيا وممالك مصر ، وتجارها بالبندقية والبرتغال ، ومحاولات محاكاتهم في مجال الإدارة العسكرية وإحباط هذه المحاولة ، لأن محاكاة الكفار كفر . ولكن هذا المنظور يتخذ بناء معقدا ومتعارضا في العصر الحدث ، ففي نهاية القرن الثامن عشر ، يبدأ العصر العربي الحديث بالاحتكاك العميق الأول مع الغرب ، بالحملة الفرنسية على مصر ، وجاءت موجة جديدة من اتصال العرب بالغرب مع صليل السيوف وقصف المدافع مع نابليون . ويبدو الغرب مدهشا ، ومتفوقا لأسباب عدة ؛ فهو مدهش ومثير للأسئلة في مظاهر غير مفهومة تماما : الجرائد والاهتمام بالأخبار ، المسارح . وهو متفوق في السلاح وترتيب الصناعات وفي دقائق الحاجات ، لتسهيل العمل بأعمال كيميائية أو ميكانيكية عجيبة وبسيطة معا . وتأخذ المركزية الغربية في تشكيلها وتمركزها حول الذات في مواجهة الشرق / الآخر . (12)

يتساءل الناقد الأدبي " ترفيتان تودوروف " ، والذي تحول من نقد النقد إلى قراءة الأنثروبولوجيا والتاريخ : لماذا يقود فهمنا للآخر إلى الاستيلاء عليه ، والاستيلاء إلى التدمير ، التدمير الذي لا يصبح ممكنا إلا بفضل ذلك الفهم على وجه التحديد . وهذا ما يربعه ؛ ولذلك فهو يهدي كتابه الموسوم بـ " فتح أمريكا : مسألة الآخر " إلى امرأة من

المايا التهمتها الكلاب ، فهذه المرأة هي تكثيف لأحد الأشكال المتطرفة للعلاقة مع الآخر. ولذلك فإن تودوروف لا يميل من سرد الحكايات ، والوثائق ، يحدوه هدف أن يجعل من التاريخ ، تاريخ فتح أمريكا ، أمثلة بمعنى أنها تمثل صورة أمينة لعلاقات الغرب بالآخر، ولذلك فهو يأمل من الغرب أن يتأمل نفسه ليكتشف التشابهات إلى جانب الاختلافات ، فعسى أن تتم معرفة الذات عبر معرفة الآخر . (13)

من وجهة نظر " نعوم تشومسكي اللغوي البارز ، والذي تحول من فقه اللغة إلى البحث عن العلامات الفارقة للحضارة الغربية المعاصرة ، أن نهج التاريخ وطاعون الحضارة الذي مازال مستمر . وهذا ما ختم به كتابه الموسوم بـ " إعاقة الديمقراطية " ، ودشنه في كتابه الموسوم بـ " الغزو المستمر " . تشومسكي هو الآخر لا يميل الحفر في تاريخ الثقافة الغربية المعاصرة عن نهج التاريخ ، لذلك فهو يسوق لنا آلاف الوثائق ، التي تؤكد أن الغزو ما زال مستمرا . وأن الوحشية التي رسمت تاريخ الفتوحات لأولى ، والتي أضيفت عليها صفة الضرورة لإنجاز قطع الأشجار والهندود ، لما تزال مستمرة وعلى الوتيرة نفسها من الوحشية ، التي تذيعها هذه المرة خيارات شمشون وأحفادها . (14)

إن الحفريات التي يقوم بها تودوروف في وثائق فتح أمريكا ، وتشومسكي في الوجه الآخر والدامي والمظلم للديمقراطيات الغربية ، وحتى حفريات إدوارد سعيد في نظام الاستشراق تتمحور حول تساؤل أساسي : لماذا تستمر النماذج الأساسية ، التي أرسيت منذ الأيام المبكرة للغزو - غزو أمريكا - إلى زمننا الحاضر ؟

ومن وجهة نظر بعض المفكرين أن العنف يمثل بنية أساسية في الثقافة الغربية ، وأنه ومن بين كل الحضارات لا توجد حضارة تمادت في طريق العنصرية والعنف مثل الحضارة الغربية . هذا ما يذهب إليه كافين رايلي في كتابه الموسوم بـ " الغرب والعالم " ، يقول رايلي : " لقد تحولت الحروب المقدسة المسيحية إلى مغامرات وحشية للغزو والنهب والإبادة ، ولكن يجب أن لا نعزل عملية التحول هذه عن سياقها ، فهذه الأحداث وقعت منذ حوالي ألف عام على وجه التقريبي . غير أن مثل هذه الحروب كانت إمكانا كامنا في الثقافة اليهودية - المسيحية " . (15)

ثلاثة كتب أصحابها من المغرب العربي ، تصدر في بيروت في منتصف عقد التسعينات ، هذا وبالضبط في العام 1995 ، تعالج من منظور تاريخي وحضاري شكل العلاقة بين الغرب والإسلام ، وهي :

- أوروبا والإسلام : صدام الثقافة والحضارة لمؤلفه التونسي هشام جعيط .
- مسألة الهوية العروبة والإسلام .. والغرب لصاحبه المغربي محمد عابد الجابري .
- الإسلام ، أوروبا ، الغرب : رهانات المعنى وإرادة الهيمنة ، لكاتبه الجزائري محمد أركون .

وهناك كتاب رابع هام في هذا السياق العلاقة بين الغرب والإسلام لمؤلفه إدوارد سعيد ، والذي صدر في مطلع الثمانينات والموسوم بعنوان " تغطية الإسلام " ، كما يعالج كيف تتحكم وسائل الإعلام الغربية في تشكيل إدراك الآخرين وفهمهم ، والكتاب يتكامل مع أطروحة سعيد عن الاستشراق ، حيث يؤكد أن الشرق يغزو حقل الإعلام الغربي ، وتجمل تقاريره وتساهم في تثبيت صورة الإسلام ، فصورة الإسلام هي واحدة ثابتة لا تتغير ، حيثما نظرت إليها ومهما تكن المادة التي تعرضها . وهذا ما يفسر من جهة نظر سعيد لماذا لم يلق الإسلام الترحاب في أوروبا والغرب أبدا ، وعلى حد تعبيره ويفسر العدوانية أحادية الجانب التي يقفها الغرب من الإسلام . (16)

من جعيط إلى الجابري إلى أركون وسعيد ، هناك مرارة في الحلق من موقف الغرب من الإسلام في انزلاقاته العديدة ، وفي عدوانيته ، والتي وصلت أحيانا إلى حد الشتيمة والإهانة ، كما هو الحال مع إدوارد سعيد ومحمد أركون ، فعلى إثر تأليف سعيد للاستشراق ودفاعه عن الشرق والإسلام تعرض إلى الإهانات والتهديد بالضرب ، ولم تشفع له أستاذيته في جامعة كولمبيا كونه أستاذا للأدب الإنجليزي المقارن ، وهذا ما طال الباحث في الإسلاميات محمد أركون ، الذي يشتكي من موقف المؤسسة الأكاديمية التي يعلم فيها - السربون - ، عندما انتقد سلمان رشدي ، فلم تنفع عندها أكاديميته وتنويره وراديكاليته من التخفيف من الاضطهاد ، الذي تعرض له داخل الحرم الأكاديمي .



الأمر الذي ساعد على تشكيل رؤية رافضة وصدامية للغرب في الخطابات الإسلامية الحديثة ، الغرب ذاته الذي كان يتقدم للعالم الإسلامي بخطاب يعلن فيه صراحة عداوته للإسلام ، وهي الصورة التي تكونت من معامل المستشرقين ، إن نظرة أوروبا إلى العالم ، وإلى الإسلام بشكل خاص قد انطوت على العدوانية والظلم ، كان الاستشراق هو الذي يقدم للأوروبا نظرتها على العالم الإسلامي . (17)

### إشكالية الأنا والآخر .. المناقضة والحوار

ظل الآخر في الاهتمام العربي هو الغرب ، وتراوحت العلاقة بين العرب والغرب بين مستويات عدة ، فغلب عليها العداء في فترة المد الاستعماري ، واقرن هذا العداء في أحيان كثيرة بالنظرة الدونية إلى الذات ، وقد عزز من ذلك الإحساس بتفوق الغرب في العلوم وفنون الحرب والقتال ، وانبهرت النخبة العربية الآخر الغربي ، وسعت إلى تقليد أسلوب المعيشة ، على حين سعى قطاع آخر مستنير من هذه النخبة لإدراك الفروق بين روح الشرق ومادية الغرب . وإذا كانت أشكال الإبداع الفني قد احتوت هذه الأفكار ، فإن الفكر العربي قد وجد في التوجه نحو الآخر الغربي سبيلا للتقدم ، كما يعبر عن ذلك طه حسين في " مستقبل الثقافة في مصر " .

بعيدا عن الأطر الجغرافية ، التي تحس المفاهيم والأفكار والمضامين العقائدية في رقعة جغرافية واحدة ، فإننا نرى أن الأنا كما الآخر ، ليس رقعة جغرافية ، وإنما نحن ننظر إلى الأنا باعتبارها مجموعة من القيم الأصيلة ، والمبادئ العليا التي حفل بها التراث العربي ، إضافة إلى التجربة التاريخية التي قام بها العرب والمسلمون ، على هدى تلك القيم والمبادئ . فحينما نستخدم مصطلح الأنا أو الذات فإن المقصود من ذلك ، هو القيم المعيارية المتعالية في الزمان والمكان مع تجربة إنزال تلك القيم المعيارية المطلقة مع الواقع النسبي والمتحرك والمتغير .

والآخر الحضاري أيضا ، ليس عنوانا هلاميا وإنما يعني مجموع القيم والمبادئ الأساسية التي جاء بها الغرب الحضاري ، إضافة إلى التجربة التاريخية ، التي قامت بها شعوب العالم الغربي عموما ، انطلاقا من تلك المفاهيم والقيم ، وعملا باتجاه إنزالها في الواقع الخارجي . وعلى هذا يمكننا النظر إلى إشكالية الأنا والآخر في الفكر العربي

المعاصر من خلال منظورين أساسيين : منظور القيم والتطورات ، التي يجريها الغرب في فضائنا على حساب ذاتنا وقيمنا .

منظور التطورات العلمية والإنسانية دون المساس بالجانب العقائدي . وقد أشار إلى هذه المسألة المفكر العربي برهان غليون في كتابه " الوعي الذاتي " بقوله : " إنه كما ينبغي أن ننطلق إذن من أنفسنا ومن ثقافتنا مع الاعتراف بمحدوديتهما في سبيل تطورها ، لا ينبغي أن يكون تعلقنا بالعصر والحضارة حافزا إلى تدمير ذاتيتنا ، وتهشيم أنفسنا ، والتضحية بمستقبلنا كجماعة إنسانية مستقلة ، وكمدينة متميزة فاعلة ومتجددة في ساحة الصراع التاريخي " . (18)

لهذا فإننا بحاجة لثلا ننظر إلى علاقة الأنا بالآخر من منظور ما يحتاجه الأنا من الآخر ، ويجوز استيراده والاستفادة منه ، لأنه لا ضير في الأخذ من الشعوب والحضارات الأخرى ، ولكن شريطة أن يتم أخذ ما يفيد ويطلق الطاقات وما تحتاج إليه مجتمعاتنا حقا ، وأن يتم ذلك كله بإدراك عميق لطبيعة ما يؤخذ وطبيعة المجتمع الذي أفرزه ، وإلا انقلب ما يستورده إلى جسم سرطاني دخیل ينخر جسم الأمة ، ويمزق أوصالها ويقوي قيود تبعيتها إلى الآخرين .

لذا فإن إهمال الذات وتجاوز أطرها المعرفية ، لا يؤدي إلى فهم الآخر فهما دقيقا ، بل يؤدي إلى الانبهار به والتلقي الأعمى لكل ما ينتجه ويصدره ، وأن أصحاب هذا المنحى لا يدركون العلاقة الوثيقة التي تربط بين فهم الذات وفهم الآخر ، وأن الطريق السوي لإدراك الآخر حضاريا وفهم حركة تطوره وسيرورته التاريخية ، لا يتأتى إلا بمصالحة الذات وسبر أغوارها ، واكتشاف معدنها الأصلي .

إن الآخر الحضاري يتضمن مجموعة من الإنجازات والمكاسب التي لا غنى للإنسان عنها ، بمعنى أن الآخر الحضاري - ضمن هذا المنظور - نحن بحاجة إليه لتطوير راهنتنا ، وأن من الخطأ الاعتقاد بأن طريق تمكن الأنا الحضارية في الواقع الخارجي ، يمر عبر تدمير الآخر الحضاري ، لأننا نولي الاحترام والتقدير والاستفادة من المنجزات العلمية والإنسانية الهائلة ، التي حققتها الحضارة الحديثة في هذا العصر ، لذا فإن المنظور السليم الذي ينبغي أن ننظر من خلاله إلى إشكالية الأنا والآخر ، هو أن الآخر لا يعتبر

الشر المطلق الذي ينبغي التخلص منه ، وهذه النظرة الموضوعية والواقعية إلى الحضارة الغربية ، هي التي تساعدنا على تحقيق معادلة واعية وعادلة في علاقة الأنا بالآخر على مستوى الفكر والممارسة العملية .

كما أن الغرب ليس شيئاً واحداً ، فعند احتلال بريطانيا لمصر ، ظهر " بلنت " الذي دافع بحرارة عن القضية المصرية ، بل وقف محامياً بريطانيا للدفاع عن عرابي ، وارتبط بصداقة وطيدة بكل من محمد عبده والأفغاني ، وخلال حرب تحرير الجزائر قامت قوى فرنسية بتأييد استقلال الجزائر ، وهكذا . ومن ناحية أخرى فهناك فارق في نواح كثيرة مثلاً بين فرنسا وبريطانيا وبين ألمانيا والولايات المتحدة . كما أن المعرفة البشرية ليست في الغرب وحده ، فهناك الهند والصين واليابان وروسيا ، وهناك أيضاً دول أمريكا اللاتينية ، يمكن اكتساب المعرفة من بعض دولها .

والأجدد بالنظر البحث عن القواسم المشتركة ، والتخلي عن الازدواجيات ، والتخلي عن التطرف في قبول ما يجري في الغرب ، أو تطرف آخر يرفض ما يجري في الغرب . ومن المستحيل البدء من حيث انتهوا ، ولا بد من الاستفادة من كل تجارب الآخرين ، فالعزلة والانزواء أمران مستحيلان . لهذا من الخطأ النظر إلى الإشكالية من زاوية الخير والشر ، أو من زاوية أن ما عندنا خير مما عندهم ، وإنما ينبغي أن ننظر إلى المسألة من زاوية إصلاح راهتنا وتطوير حاضرتنا ، لا يتم إلا بالأنا والآخر ، حيث لا يمكن لنا أن نبني دولة عصرية ، أو نخلق مجتمعاً حضارياً بعيداً عن مكتسبات العصر وإنجازاته . (19)

إذا كانت الخلفيات التاريخية للتعامل مع " الآخر في الغرب " ، قد حفلت بعداء ثم شك وتوجس ، فإن ذلك قد خفت حدته تدريجاً مع التخلص من حالات المراهقة الفكرية ، وإعلاء شأن المصالح القومية ، وتنامي الرغبة في التقدم بالاستناد إلى تقنية الغرب وإنجازاته . يبقى أن نؤكد أن معرفة الآخر لا تلتزم قبوله ، إذ إن قبول الآخر لا بد أن يكون مرهوناً بموقفه منا ، فلا قبول لآخر يمارس القهر أو العدوان ، ولا قبول لآخر ينفي وجودنا أو ينكر حقوقنا ، فإذا كانت معرفة الآخر فرض عين ، إن قبوله تتفاوت درجته بين المباح والمكروه والمحرم .

"التسامح" موقف من الآخر ، وهذا يستدعي بالضرورة محاولة تحديد "نحن" في مقابل "هم" . إن فكرة التسامح ترتبط بشكل عضوي بكيفية فهمنا لـ "نحن" ، و "هم" ، للذات والآخر ، كيف نرى أنفسنا ؟ وكيف نرى علاقتنا بالكون وبالبشر وبالأشياء داخل هذا الكون ؟ كيف نرى دورنا في تاريخ البشرية ؟

ويستدعي كل لك بالضرورة ، التخلي عن فكرة "نحن" المغلقة المتعصبة الاستعلائية ، وطرح الموقف المشكك في "هم" لمجرد اختلافهم ، وليست هذه دعوة إلى عولمة الذات ، والتخلي عن الجذور والتراث والخصائص المشتركة ، التي تميز أي "نحن" عن أي "هم" ، ومن ناحية أخرى فإن التمسك بالخصوصية الثقافية ، أو حتى الحضارية ، لا يعني رفض الآخر ، وإنما يعني أن قبوله والتسليم باختلافه وغيروته ، يمكن أن يؤديا إلى التعاون والاعتماد المتبادل . وصيغة القبول والاعتراف والحوار ، هي ما يعنيه البعض مصطلح "التسامح" .

هذا أهم ما سيواجهه المثقف في مجتمعاتنا خصوصا : انغلاق على معقولة الذات ؛ موقف ثقافي يواجه بطش الآخر بالجهل ، وأحيانا بالأمية التاريخية ، لا بد من تعقيل الموقف ، سواء تجاه الآخر أو تجاه الذات ، ونرى من الضروري على المثقف أن يبدأ من هذه النقطة ، أي قبل أن يشرع في مناقشة الآخر ، يناقش الأنا في تجربتها وكبريائها ، ليخرجها من قوقعة الغرور ومنتزه الأحلام المملة . أن يواجه الذات بصراحة وجراً ، متجاوزا بذلك سلطة شعار إلى سلطة البديل المعقول ، الذات هي قبل كل شيء رأس الحربة فيما وقعنا فيه من أزمات .

من الذات بدأ الانحطاط ، ومن الذات انطلق الآخر ليسحب البساط من تحت أقدامنا ، ومصرنا على إبقائنا في تناقضاتنا الذاتية . عندما يدرك الإنسان العربي أن بانتفاضته الشعرية ، ومنبره البياني لا يززع الغرب ولا يخيفه ، بل ولا يقرع حتى جهازه العقلي ، آنذاك يمكنه أن يلتمس معقولته من ذاته . بالبحث عن المغيب والمهمش في إمكانياته الذاتية . (20)

لقد أفرزت ثنائية الحوار مع الذات ومع الآخر مقولات : الأصالة والحداثة ، الشرق والغرب ، نحن والآخر ، التراث والاستشراق ، الهوية والاستلاب الحضاري . إن

الحوار مع الآخر الذي ندعو إلى تعميقه ، وإعادة النظر في أهدافه ، وأساليب إجرائه ليس الحوار مع الغرب فقط ، بل أيضا الحوار مع الآخر الآسيوي ، والإفريقي ، والأمريكي اللاتيني ، وبذلك يتحول الحوار بين الثقافات إلى حوار كوني .

هذا الموقف الثقافي الاجتماعي ، الذي يقبل الآخر ، ويقر بحقه في الوجود وفي الاختلاف والتمايز ، والذي يرفض الصدام مع هذا الآخر على أرضية الاختلاف نشأ عن التطورات التاريخية ، والتقدم العلمي والتكنولوجي ، وتحسين وسائل المواصلات والاتصالات والمعلومات ، بحيث صار أهل كوكب الأرض يعرفون عن بعضهم البعض الآخر - مهما بعدت المسافات - أكثر مما كان سكان المناطق المختلفة في بلد بعينه ، يعرفونه عن بعضهم الآخر منذ نصف قرن مضى . وهذا التقارب هو الذي خفف من حدة الفروق بين " نحن " و " هم " ، وهذا التواصل هو الذي جعل الآخر لا يبدو " آخر " بالضبط ، لأن الناس يكتشفون بشكل مطرد أن عوامل التقارب والاشتراك بينهم أقوى بكثير ، وأبقى من عوامل الفرقة والشك . وهنا يكون التسامح بين " الأنا " و " الآخر " ، قد تخطى عن مكانه لنوع من المشاركة الإنسانية ، التي تهتم بمصير الإنسانية جمعاء . (21)

وإذا كانت العلاقات الاستعمارية التي واجهت فيها الحضارة الغربية شعوب العالم العربي الإسلامي ، قد شكلت محطة فاصلة بعد محطات الصراع القديمة التي نشأت في العصور الوسطى ، فإن مستويات العلاقة القائمة اليوم في صورها المختلفة ، تعد نتيجة حتمية لمسلسل في الصراع لم يكن دائما سلبيا ، فوراء العداءات والأحقاد التي تختزنها ذاكرة الطرفين ، تشكلت صلات من الوصل الإيجابي المخصب للطرفين معا ، حيث لا يمكن التقليل من المساهمة الحضارة العربية في تبلور المشروع الحضاري والثقافي الغربي المعاصر ، كما لا يمكن التقليل من قيمة المساهمة الحضارية الغربية في تغيير الكثير من بنيات الواقع في العالم الإسلامي ، وهذه معطيات تتجاوز النوايا الفردية والإرادات الذاتية ، لتعكس صيرورة تاريخ يحصل فيه التفاعل ، رغم نكران المنكرين المكابرين والمغالين من الطرفين .

إن إمكانية التجاوز ، تتجاوز ما يجري اليوم ، بحكم موضوعية وإرادية ، شريطة أن تتوافر الإرادات السياسية البديلة الهادفة إلى التقليل من مساحة التوتر والصراع

لمصلحة إرادة في التوافق التاريخي العادل . إن البحث في إمكانيات التوافق ، أي إمكانية تجاوز سيادة الصراع والجفاء والتوتر الحاصلة اليوم ، تتطلب القيام بأبحاث تحليلية ونقدية ، في مجالات الإشكالات الراهنة في العلاقة بين الأنا والآخر ، بين الإسلام العرب والغرب ، الحركات الإسلامية المتشددة ، الغرب العنصري ، المركزية الثقافية الغربية ، الاختيارات السياسية الغربية ، العولمة واقتصاد السوق ، والفكر الشمولي ، التحديات القائمة بين العالمين ، الحرب الإيديولوجية في المستوى القانوني ، بؤر الصراع الإقليمي ودلالاتها الرمزية في مجال الصراع ، التوظيف الغربي للمعرفة والبحث العلمي ، من أجل بلورة واختراقات جديدة ، وبناء تصورات جديدة لعالم لا يراعي قيم التعاون والتعايش والاعتراف المتبادل .

### صورة الأنا والآخر بعد أحداث 11 سبتمبر 2001

كيف يمكن تجاوز معضلات الراهن ، ورفع مظاهر وعلامات الصراع من أجل علاقات إنسانية جديدة ، قادرة على التغلب على إرث معقد من العلاقة التي بنيت في التاريخ ، وقادرة في الآن نفسه على الاستفادة من كل مظاهر التعصب ، وسوء الفهم لمصلحة إعادة بناء علاقات جديدة ، مبنية على معايير محددة يشارك في صياغتها الجميع برسم الخطط المناسبة لتدشين عهد جديد . ذلك أن العلاقة بين الفضاء التاريخي الإسلامي ، في علاقته بالفضاء التاريخي لأوروبا الغربية ، لم ينقطع .

إن الانقسام الذي حدث في الغرب الأوروبي والأمريكي بشأن العدوان الأمريكي البريطاني على العراق ، يكشف عن أن " نحن " لم تعد في مواجهة " هم " بشكل حاد وقاطع . فقد رأى كثيرون في أوروبا وأمريكا ، ممن ضمتهم تلك المظاهرات الرهيبة غير المسبوقة في تلك البلدان ، أن التداخل والتواصل والاتصال بين " نحن " و " هم " ، جعل الموقف الأحادي المنغلق تجاه الآخر مسألة عبثية لا قيمة لها ، فهل يمكن أن نسمي هذا " تسامحا " . فالغزو الأمريكي للعراق نوع من الاستشراق الجديد / أو ما بعد الاستشراق وعودة الكولونياليات البيضاء . (22)

ما هي صورة الأنا وصورة الآخر بعد التغيرات العميقة ، التي ألمت بالعالم بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 ، بعد أن صار الآخر موضوعا يهدد الهوية والكيان الثقافي

لكل أمة ، فهل يقتضي الأمر تصحيح مفهوم الهوية وفهمه من جديد ، على أساس أن الآخر كحد أصبح يثير فينا هذا الموضوع ، على نحو لم يسبق طرحه بهذه الصيغة ؟ أم أن موضوع الآخر من اختراع الذات البشرية ؟ هل هو واقعة خارجية مرتبطة بالظروف التي يمر بها العالم ؟ وما هي الأوهام التي تكتنف تصورنا عن الهوية ؟ هذه الأسئلة هي التي تطرح نفسها بقوة في الفترة الراهنة ، وتبدو كتحد ينبغي على المثقفين العرب التعامل معها ومناقشتها .

أصبحت تتردد كثيرا بعد الأحداث الأخيرة ، حتى في داخل الثقافة الغربية ، التي شعرت أنها تواجه خطرا حقيقيا كلمة " الهوية " ، التي تعني الذات ، على المستوى الفردي والجماعي ، في مقابل الآخر الذي يمكن أن يكون الشخص الآخر بالنسبة لي ، أو يمثل دولة أخرى أو حضارة تختلف مع الذات في اللغة والثقافة ، وأصبحت تحاط هذه الكلمة بهالة من القداسة ، لأنها تعبر في صورتها لأولى التي جسدها الفكر الغربي في محاوره " تياوس " لأفلاطون عن الذات المتفردة ، والقادرة أن تعيش كينونتها الخاصة . أن تعيش وحدها دون ما أية حاجة لأي شخص آخر .

ومن هنا تكتسب تحليلات " فرد هاليداي " عن طبيعة العداء بين الإسلام والغرب أهمية خاصة لأنها تأتي بعد حدث تاريخي له طبيعة استثنائية ، وقد ضمن هاليداي هذه التحليلات في كتابه المثير " ساعتان هزتا العالم " ، وله عنوان فرعي : 11 سبتمبر 2001 ، الأسباب والنتائج . ينطلق في مجال تفيد أوهام العداء بين الإسلام والغرب من عدة منطلقات نقدية ، ولعل أهم هذه المنطلقات ضرورة التقييم الموضوعي للدور التاريخي الذي تلعبه الأفكار والثقافات والحضارات . (22)

ذلك أن قسمة " صراع الحضارات " بين " نحن " و " هم " ، تحدت بشكل عدائي صارخ ، بعد أحداث سبتمبر ، حين قال الرئيس الأمريكي جورج دبليو بوش إن من ليس معهم سيكون عدوهم ، لكن الأمريكيين العاديين ليسوا جميعا داخلين في هذه القسمة ، ذلك أن قطاعات يعتد بها لا ترى نفسها داخلة في نطاق " نحن " ، التي يتحدث عنها الرئيس الأمريكي . كما أن عددا كبيرا من الحكام ، الذين أنفسهم داخل " نحن " التي قصدها الرئيس الأمريكي ، لم يكونوا يعبرون عن رأي شعوبهم ، أو قطاعات كبيرة

منها على الأقل . وقد أدى هذا إلى مفارقة واضحة إذ انبثقت تلقائيا عن قسمة صراع الحضارات ، والحرب ، قسمة مقابلة ترى العالم موزعا بين الشعوب ، التي تريد السلام وتعرض للحرب والعدوان من ناحية ، والحكام الذين يمثلون المطامع الرأسمالية للشركات العابرة للجنسيات من ناحية أخرى .

ولنأخذ على سبيل المثال الخطاب الأمريكي المهيمن ، الذي صاغته الإدارة الأمريكية بعد 11 سبتمبر 2001 ، هذا الخطاب اتخذ له عنوانا مدويا ، هو محاربة " الإرهاب العالمي " ، وتخفيف منابعه ووقف نموه في كل ركن من أركان الكرة الأرضية ، بالوسائل العسكرية والسياسية والاقتصادية ، وأبعد من ذلك من خلال التدخل الثقافي في مجال تعديل السياسات التعليمية في بعض الدول ، وقامت الولايات المتحدة بشن حملة ضد الإرهاب ، وتدخلت عسكريا فعلا في أفغانستان ، ونجحت في القضاء على نظام طالبان . غير أن العالم سرعان ما اكتشف أن الحرب ضد الإرهاب ، ليست سوى خطاب إيديولوجي يخفي الدوافع الحقيقية للولايات المتحدة ، وهو مد خطوط الأمن القومي الأمريكي إلى أعماق آسيا ، تحقيقا للأهداف الاستراتيجية الأمريكية التي ترمي إلى تقييد الصين باعتبارها قوة صاعدة في النظام الدولي . (23)

تبين لنا الدراسات العلمية أن الهوية في حقيقتها الجوهرية ، تعني الأنا في حالة علاقة مع الآخر ، تكشف من خلال هذه العلاقة ملامحها ، ولذلك فإن الصورة التي قدمت الهوية " الذاتية " على أنها كيان مغلق على نفسه ومكتف بذاته ، ولا تحتاج إلى الآخر ، غير موجودة إلا في أذهان من يتصدون لهذه القضية من منظور إيديولوجي . بل امتد الحديث عن الهوية إلى علم النفس الفردي ، حيث نجد بعض المؤلفات التي تشير إلى الحديث عن أزمة الهوية الفردية ، فالفرد أصبح يفقد ملامحه وخصوصيته في ظل صيغة الحياة الاستهلاكية المعاصرة ، التي يعيد صياغة الأفراد في صورة مسبقة من خلال فنون الدعاية والإعلان . وهكذا اختفى التواصل المباشر بين الأنا والآخر ، أي من خلال الحضور الجسدي ، إلى التواصل غير المباشر عبر وسائل الاتصال الجديدة ، التي صنعت ثقافة اتصالية جديدة ، مثل الهاتف النقال ، مما أدى إلى نوع من جديد من المشاعر هو مشاعر الاتصالات لا الحضور الجسدي الفعلي ، مما أسهم في خلق حالات جديدة للبشر ، لم يعرفوها من قبل عمقت من الوحدة والعزلة . (24)



إن البحث في مستقبل العلاقة بين الإسلام والغرب ، يجب في العمق على سؤال ما العمل ؟ أي ما العمل الذي ينبغي القيام به ، من أجل ردم الهوة القائمة اليوم ، ورفع الاشتباكات الحاصلة ، في أكثر من زاوية من زوايا النظر والممارسة ، في الواقع الفعلي سياسيا واستراتيجيا وثقافيا في المؤسسات الدولية ، وفي منظمات المجتمع المدني هنا وهناك .

يتضمن مبدأ الحوار الاعتراف المتبادل بالخصوصيات وبالتعدد ، فلا يقوم الحوار دون اعتراف متبادل ، الاعتراف بحق الوجود وحق الرأي ، وحق الاختلاف وحق التناقض وحق التعايش . بل فضيلة الحوار كأسلوب حضاري للتعايش ، انطلاقا من قناعتهم بفضيلة الاختلاف ، وقيمة التعدد والتنوع . وكذا توسيع دائرة الحوار النقدي وتطوير آلياته ، لتشمل موضوعات ومناطق متعددة ، والتفكير في إمكانية خلق آليات عمل مستمرة ، لتشجيع الحوار بين الإسلام والغرب . وتشجيع الحوار بين المؤسسات والهيئات والمثقفين ، في القضايا الدينية لتشجيع التعارف والمثاقفة ، وعقد ندوات حول الثقافة العربية بعيون الآخرين ، وندوات حول الإسهامات الثقافية العالمية من منظور نقدي ، وحول دور الإسلام في الحضارة الغربية بقراءة جديدة .

الأصل في الإنسان أنه يعيش في العالم ، وهو ما شكل الآخر لديه ويعيش مع الآخرين ، بوصفهم جزءا من الذات وليس مضادا لها ، لأن الآخر هو مجال تحقق الأنا واختبار لممكناتها ، كل مستوياتها النفسية والعقلية والجسدية . ولعل علاقة الحب تبين فكرة الآخر بوصفه مكملا للأنا ، وهذا يعني أن طريقة التفكير في موضوع الأنا والآخر تحتاج إلى إعادة النظر ، لا سيما أن ثقافتنا العربية لا تطرح مثل هذه الثنائية ، وإنما تم استيرادها من الثقافة الغربية مثلما استوردنا الهوية سابقة التجهيز .

إن البحث في مستقبل العلاقة بين الإسلام والغرب ، يجب في العمق على سؤال ما العمل ؟ أي ما العمل الذي ينبغي القيام به ، من أجل ردم الهوة القائمة اليوم ، ورفع الاشتباكات الحاصلة ، في أكثر من زاوية من زوايا النظر والممارسة ، في الواقع الفعلي سياسيا واستراتيجيا وثقافيا في المؤسسات الدولية ، وفي منظمات المجتمع المدني هنا وهناك .

يتضمن مبدأ الحوار الاعتراف المتبادل بالخصوصيات وبالتعدد ، فلا يقوم الحوار دون اعتراف متبادل ، الاعتراف بحق الوجود وحق الرأي ، وحق الاختلاف وحق التناقض وحق التعايش . بل فضيلة الحوار كأسلوب حضاري للتعايش ، انطلاقاً من قناعتهم بفضيلة الاختلاف ، وقيمة التعدد والتنوع . وكذا توسيع دائرة الحوار النقدي وتطوير آلياته ، لتشمل موضوعات ومناطق متداخلة ، والتفكير في إمكانية خلق آليات عمل مستمرة ، لتشجيع الحوار بين الإسلام والغرب . وتشجيع الحوار بين المؤسسات والهيئات والمثقفين ، في القضايا الدينية لتشجيع التعارف والمثاقفة ، وعقد ندوات حول الثقافة العربية بعيون الآخرين ، وندوات حول الإسهامات الثقافية العالمية من منظور نقدي ، وحول دور الإسلام في الحضارة الغربية بقراءة جديدة .

## المصادر والمراجع والهوامش

- 1 - فتحي أبو العينين : صورة الذات وصورة الآخر ، ضمن كتاب صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه ، منشورات مركز الوحدة العربية ، بيروت - 1999 ، ص : 812
- 2 - جورج غورفيتش : استطلاع اجتماعي حول معرفة الآخر ، ترجمة خليل أحمد خليل ، مجلة الطليعة ، بيروت ، العدد 8 ، يونيو - 1981 ، ص : 63 ، 64
- 3 - حسن حنفي : جدل الأنا والآخر ، ضمن كتاب صورة الآخر ، مرجع سابق ، ص : 292
- 4 - مصطفى الم رابط : إشكالية التواصل الحضاري بين الشرق والغرب ، مجلة المستقبل ، بيروت ، العدد 233 ، جويلية - 1998 ، ص : 157
- 5 - حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة - 1991 ، ص : 36
- 6 - الطاهر ليبب : صورة الآخر في الثقافة العربية ، مجلة الجمعية العربية لعلم الاجتماع " إضافات " ، جانفي - 1998 ، ص : 125
- 7 - نبيل غزلان : العرب والآخر ، مجلة العربي ، العدد 516 ، نوفمبر - 2001 ، ص : 29
- 8 - سامي خشبة : تجديد الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2003 ، ص : 126
- 9 - محمد نور الدين أفاية : العرب والمتخيل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت - 2000 ، ص : 288 ، 289
- 10 - عزيز العظمة : العرب والبرابرة ، دار رياض الريس للكتاب والنشر ، لندن - 1999 ، ص : 218
- 11 - عبد الله إبراهيم : المركزية الإسلامية ، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت - 2001 ، ص : 68 ، 69
- 12 - عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية ، إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - 2003 ، ص : 82 ، 92
- 13 - تزفيتان تودوروف : فتح أمريكا ، مسألة الآخر ، ترجمة بشير السباعي ، سينا للنشر ، القاهرة - 1992 ، ص : 258
- 14 - نعم تشومسكي : إعاقاة الديمقراطية : الولايات المتحدة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت - 1992 ، ص : 411

- 15 - كافين رايلي : الغرب والعالم ، ج 2 ، ترجمة عبد الوهاب المسيري وهدي حجازي ، عالم المعرفة ، الكويت - 1985 ، ص : 206
- 16 - إدوارد سعيد : تغطية الإسلام ، ترجمة سميرة نعيم خوري ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت - 1983 ، ص : 44
- 17 - خالد زيادة : تطور النظرة الإسلامية إلى أوروبا ، معهد الإنماء العربي ، بيروت - 1983 ، ص : 235
- 18 - برهان غليون : الوعي الذاتي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ط 2 ، 1992 ، ص : 136
- 19 - محمد محفوظ : الإسلام والغرب وحوار المستقبل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت - 1998 ، ص : 56 ، 59
- 20 - إدريس هاني : العرب والغرب .. أي علاقة ، أي رهان ؟ دار الاتحاد للطباعة والنشر بيروت - 1997 ، ص : 86
- 21 - قاسم عبده قاسم : الأنا والآخر .. أو "نحن" و "هم" ، مجلة العربي ، العدد 543 ، فبراير - 2004 ، ص : 17
- 22 - فاضل الربيعي : ما بعد الاستشراق ، الغزو الأمريكي للعراق وعودة الكولونياليات البيضاء ، مركز الوحدة العربية ، بيروت - 2007 ، ص : 66 ، 68
- 23 - فرد هاليداي : ساعتان هزتا العالم .. 11 سبتمبر 2001 ، دار الساقبي ، بيروت - 2003 ، ص : 25
- 24 - السيد يسين : الحرب الكونية الثالثة ، عاصفة سبتمبر والسلام العالمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2003 ، ص : 166
- 25 - رمضان بسطاويسي محمد : الهوية العربية بعد أحداث 11 سبتمبر ، مجلة الراقد ، الشارقة ، عدد 65 ، يناير - 2003 ، ص : 9

## دراسات الاستعمار وما بعد الاستعمار

### عودة الكولونياليات الجديدة

صاغت تجربة الاستعمار أو الكولونالية حيوات وأعمار ثلاثة أرباع البشرية ، التي تعيش في عالم اليوم . وكانت هذه الصياغة من العمق لدرجة أن تأثيرها ، لم يقتصر على المجالات السياسية والاقتصادية وحدها ، بل تعداه إلى المجالات الثقافية والفكرية والإيديولوجية ، ومنها إلى المدارك والتصورات ، التي يوفر الأدب والفن والثقافة عموما ، واحدا من أهم السبل في التعبير عنها . غير أن هذه الصياغة لم تحمل معنى الامتثال والمحاكاة السلبية فحسب ، بل حملت أيضا ، ومنذ أن وطأت أقدام المستعمرين أراضي الشعوب الأخرى ، معنى الرد والمقاومة على اختلاف أبعادها وألوانها ومراميها ، تبعا للمسار التاريخي الذي قطعتة تجربة الاستعمار وصولا إلى زواله .

أبرز إدوارد سعيد أن هناك سمات ملازمة للنصوص ، التي تتناول البلدان المستعمرة ، والتي مصدرها أنظمة عقائدية تهيكل القوالب الخطابية ، وتعطيها المصادقية والقوة ، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبريالية . وتذهب " ماري لويز برات " إلى أن تلك البلدان التي استعمرت ، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة ، فلم يكن يمثل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية ، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه ، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ " المعلومات " ، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة ، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها .

حاول " بيتر هيولم " أن يأخذ من عمل إدوارد سعيد ونظرية الخطاب بصفة عامة ، للتنظير حول تعقيد الخطاب الاستعماري ، وبدل أن يفترض كما فعل سعيد ، بأن هناك خطاب استعماري واحد فحسب ، اعتبر أنه كانت هناك خطابات مختلفة متداولة في فترة الاستعمار ، لا تصور كلها الأهالي بطرق سلبية . تعتبر " جاياتري سيفالك " ، من منظري ما بعد الاستعمار ، الذين ساهمت أعمالهم مساهمة هامة في تحدي تصور إدوارد سعيد ، لتجانس الخطابات الاستعمارية ؛ وبالرغم من أنها حددت نفسها نظريا ضمن اتجاه اللاتركيب والنسائية الماركسية . استعمل نقاد نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار ، من

أمثال فرانز فانون ، روبرت يونج ، وأن مكلينتوك نظرية التحليل النفسي ، لوصف مفهوم الأخيرة عند المستعمر ، عندما يفكر في المستعمر ويتعامل معه . ووصفوا الاستعمار بأنه اختلال مرضي على مستوى دولة بكاملها . ويمكن أن نعد أميلكار كابرا ، وكذا " هومي بابا " ، البريطاني من أصل ملون ، من أبرز النقاد الثقافيين لهذا الخطاب ، ومن الداعين إلى تعددية الثقافة ، له كتاب " موقع الثقافة " .

أما " إيمي سيزار " ، مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي ، فهو ثاني اثنين ، أقاما للعالم الثالث الزنجي نظرية فلسفية وسياسية ، لبث الوعي في نفوس الزنج ، وبناء أرضية حضارية يثبت عليها تاريخ القارة السمراء ، وانطلاقا منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز . أما الآخر فهو " لوي بول سنغور " ، أما الثاني ، فهو " فرانز فانون " . وتناول بيل اشكروفت ، و جاريث جريفيثز ، وهيلين نيفين ، في المؤلف المشترك والموسوم بعنوان " الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق " ، الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار ، هذه الآداب التي تعرف بـ " الأدب ما بعد الاستعمار " أو " أدب ما بعد الكولونالية " .

### الدراسات ما بعد الاستعمارية .. الخطاب / المفهوم / المصطلح

لقد شكلت هذه التجربة الاستعمارية ، التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال ، الخلفية أو الأساس الذي تركز إليه مصطلحات " الأدب ما بعد الكولونيالي " ، و " النقد ما بعد الكولونيالي " ، و " النظرية الكولونالية " ، و " الخطاب ما بعد الكولونيالي " ، وسوى ذلك مما تلحق به هذه الصفة . وهذا مجال آخر ، يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن ، وهو نظرية الخطاب الاستعماري ، والخطاب ما بعد الاستعماري ، وكذلك دراسة الاستعمار وأثر الاستعمار على المجتمعات المستعمرة . لقد أجري الكثير من البحوث النظرية ، التي تنطلق أساسا من عمل إدوارد سعيد ، الذي حاول أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانز فانون ، في حوصلة الكتابات السياسية لأنطونيو غرامشي . (1)

وإذا ما كانت صفتا " الكولونيالي " وما بعد الكولونيالي ، قد استخدمتا لدى بناء تواريخ أدبية وثقافية قومية مستقلة ، أو القيام بدراسات مقارنة بين فترات مختلفة من تلك التواريخ ، للتمييز بين المرحلة السابقة على الاستقلال ، والمرحلة التالية لهذا الاستقلالية / ما بعد الكولونيالية ، إلا أن المصطلح لم يعد مقتصرا في معناه ، على تلا جلاء القوى الاستعمارية ، بل يستخدم اليوم لدى الإشارة إلى الثقافة مثلا ، على نحو يطول أو يغطي كل الثقافة التي تأثرت بالسياق الإمبريالي ، منذ لحظة الاستعمار الأولى وحتى يومنا هذا . وذلك استنادا إلى المشاغل والمشكلات التي أطلقها السياق التاريخي البادئ بالعدوان الأوروبي ، لا تزال متواصلة إلى الآن ، بل إن الطموح الذي يعبر عنه الخطاب ما بعد الكولونيالي ، راح يتخطى كل ذلك ، ليطول تلك الأعمال الأدبية والفنية ، وتلك الدراسات النقدية والتاريخية القائمة عند تقاطع الثقافات ، ويطول أيضا إعادة كتابة تاريخ المتروبول أو الحضارة الاستعمارية نفسها ، من وجهة نظر من استعمرتهم وهجرتهم وهمشتهم ، وذلك على نحو تبدو فيه إعادة الكتابة هذه ، كتابة من داخل المتروبول ذاته ن بعد أن شكل المهاجرون والمنفيون واللاجئون جزء صميميا من بنيته . وبعبارة موجزة فإن مصطلح ما بعد الكولونيالي معني بالعالم ككل ، على النحو الذي وجد ويوجد فيه ، خلال وبعد السيطرة الإمبريالية الأوروبية ، وخاصة بما ترتب عن ذلك من آثار أدبية وثقافية وفكرية معاصرة . (2)

على هذا الأساس فإن كل أدب برز من التجربة الاستعمارية ، وراح يؤكد ذاته من خلال وضعه في المقدمة ، ذلك التوتر مع القوة الإمبريالية والإلحاح على اختلافه ، عن افتراضات المركز الإمبريالي ، وهو أدب ما بعد الكولونيالي . وإذا تبدو آداب البلدان الإفريقية ، وآداب معظم البلدان الآسيوية والأمريكية اللاتينية ، وكذلك استراليا وكندا ونيوزلندا ، وما يكتبه السود والمهاجرون ، والسكان الأصليون في الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا . على أنها آداب ما بعد الكولونالية ، فموقع القوة الذي تحتله الولايات المتحدة مثلا ، والدور الاستعماري الجديد الذي تلعبه ، لا ينبغي أن يغتبطا على ما فيها من أدب يكتبه من أسفرت وتسفر عنهم هناك تجربة الاستعمار . (3)

والحال أن ثمة ميلا إلى تقسيم مراحل تطور الآداب ما بعد الكولونيالية إلى ثلاث مراحل متميزة ومتداخلة ، تتساوق مع مراحل يقظة الوعي الوطني أو المحلي ،

ومشروع تأكيد الاختلاف عن المركز الإمبريالي . ومن هنا فقد كانت المرحلة الأولى ؛ هي مرحلة الكتابة أيام الاستعمار وبلغة القوة الاستعمارية . حيث كان من المحتوم أن يكون رجال هذه المرحلة أفراداً من النخبة المتعلمة المتأهية مع المستعمر ، بل أن النصوص الأولى المنتجة في المستعمرات وبلغة المستعمر ، كثيراً ما أنتجها ممثلون للقوة الإمبريالية على اختلاف أصنافهم . ولذا فقد كان من الطبيعي ألا تقوى هذه النصوص على إقامة أساس لثقافة أهلية أو وطنية ، أو التكامل مع الثقافة التي كانت قائمة في البلدان قبل الغزو الاستعماري ، فعلى الرغم من وصفها المصفل للمشاهد والأزياء والعادات واللغات ، إلا أنها كانت منحازة للمركز ، ولم يكن ادعاؤها الموضوعية سوى غطاء ، يخفي الخطاب الاستعماري الذي ولدت فيه . وتتمثل أهم المصادر التي برزت منها هذه الكتابات في المستوطنين والرحالة ، والسياح ، والموظفين الاستعماريين ، والجنود وسواهم .

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الأدب المنتج بترخيص استعماري بأيدي محليين ، يكتبون بلغة المستعمر الأمر ، الذي يشير إلى أنهم ينتمون إلى طبقة خاصة متميزة ، تتمتع باللغة والثقافة ووقت الفراغ اللازم . وما يميز نصوص هؤلاء هو ما تشتمل عليهم موضوعاتها ، من إمكانية التحول والانقلاب التي لم تكن مدركة تماماً ، فعنايتها بموضوعات مؤثرة ، مثل الظلم والوحشية ، وقوة الثقافات المحلية وتاريخيتها ، ووجود تراث ثقافي غني أقدم من تراث أوروبا وأرحب ، لم تكف لتكشف إمكاناتها المناهضة للاستعمار تكشفها كاملاً ، بل لقد حيل بينها وبين هذا الكشف ، بفعل الخطاب المتاح والشروط المادية لإنتاج الأدب في تلك الفترة . فمؤسسة الأدب في المستعمرات كانت تحت السيطرة المباشرة للطبقة الاستعمارية الحاكمة ، التي هي وحدها من يميز الشكل المقبول ، ويسمح بنشر الأعمال وتوزيعها . ولذا فإن هذا النوع من النصوص كان يظهر ضمن قيود الخطاب والممارسة المؤسسية ، التي يمارسها نظام رعايي يحد من تأكيدها على أي منظور مختلف عن منظوره .

وتتمثل المرحلة الثالثة مرحلة تطور الآداب المستقلة ، التي وضعت حدا لهذه القوة القائمة ، وكيفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة ومميزة ، وهو الأمر الذي يشكل أكثر من أي أمر آخر السمة المميزة لظهور الآداب ما بعد الكولونيالية الحديثة . فمن



السمات المميزة الكبرى لهذه الآداب عنايتها بالمكان والانزياح أو الانخلاع ، حيث تبرز أزمة الهوية الخاصة بما بعد الكولونيالية بروزا صارخا ، كما يبرز البحث الصارخ عن علاقة تربط بين الذات والمكان . فثمة إحساس بالذات والهوية كان ساريا وفاعلا ، إلى أن بتره الانزياح والانخلاع الناجمان عن الاستعمار ، أو الاسترقاق أو التهجير ، أو الهجرة . ولعل ذلك الإحساس قد بتر أيضا من خلال تسويد صفحة الثقافة الوطنية أو المحلية ، واضطهادها ، مع الشخصية الوطنية ، من خلال نموذج عرقي أو عنصري يزعم التفوق ، وعموما ، فإن تلخع علاقة الذات والمكان ، وما ينجم عن ذلك من اغتراب وأزمة في صورة الذات وهويتها ، ومن اندفاع إلى العناية بأساطير الأصالة والتراث ، هي ملامح مشتركة بين الكتابات ما بعد الكولونيالية ، على الرغم من جميع الاختلافات التاريخية والثقافية بين التجارب ، مما دفع بعض النقاد إلى النظر إلى هذا الأمر ، على أنه هو الميزة الواصفة لما بعد الكولونيالية . (4)

غير أن النقد ما بعد الكولونيالي ، يجد أن من الصعب تفسير هذا الاغتراب الاجتماعي واللغوي ، من خلال النظريات التي ترى أنه ناجم عن الغزو والاضطهاد والاستبعاد وحسب . فهذا النقد يرى أن وصفا وافيا للاغتراب والأزمة ، لا بد أن يمضي أبعد من المقولات الخاصة بالاغتراب الاجتماعي ، كمقولات السيد / العبد ، والحاكم والمحكوم ، والحر / المقيد . على الرغم من أهمية هذه المقولات وانتشارها في الثقافات ما بعد الكولونيالية . ففي النهاية ما الذي يجعل المهاجر ، الذي يتمتع بحرية أن يمتلك اللغة الإنجليزية ، يبدي علامات واضحة على الاغتراب ، وميلا إلى السعي وراء هوية بديلة ، مميزة ومختلفة عن الهوية الإنجليزية ؟

والحال أن النقد ما بعد الكولونيالية ، يركز بهذا الصدد على اللغة أشد التركيز ، فالممارسة الخطابية المشتركة بين آداب ما بعد الكولونيالية ، التي تبدي هذا الاغتراب ، وتكشف عن ماهيته ، تتمثل في النزوع إلى بناء مكان ، ذلك أن فجوة أو هوة تفتح بين تجربة المكان واللغة المتاحة لوصف هذه التجربة ، ومثل هذه الهوة تشكل سمة كلاسية وشاملة في النصوص ما بعد الكولونيالية ، وهي تواجه أولئك الذين لا تفني لغتهم بمهمة وصف مكان جديد ، وأولئك الذين تم تدمير لغتهم على نحو منظم من خلال العبودية ، وأولئك الذين حرمت لغتهم من مزايا عبر فرض لغة القوة الاستعمارية . وهكذا يمكن

لهذا الخليط المتنوع من النماذج أو الحالات ، أن يصف وضعية جميع المجتمعات ما بعد الكولونيالية ، حيث نجد في كل حالة أن ثمة ظروفًا اغترابية قصرية ، قد أدت إلى استبدال لغة الاستعمار وإزاحتها ، أو تكييفها وتعديلها مما يزيل رسميتها ومعياريته . (5)

غالبًا ما أدى الاستعمار إلى اغتراب لغوي عميق ، لاسيما حينما عمد إلى الفتح العسكري أو الاسترقاق ، إلى قمع أو تدمير الثقافة ما قبل الكولونالية . وهذا ما فرض على كاتب هندي مثل " راجا راد " ، أو كاتب نيجيري مثل " تشينو أتشيبي " ، أن يحول اللغة الإنجليزية ويستخدمها بطريقة مختلفة في سياق جديد ، وأن يدفعها إلى تحمل عبء تجربتها . ومع أن راد وأتشيبي قد كتبوا من مكانيهما ، ولم يعابنا انزياحا جغرافيا بالمعنى الحرفي للكلمة ، إلا في فترة متأخرة بالنسبة لأتشيبي وبسبب الحكم الدكتاتوري في بلاده ، إلا أنه قد كان عليهما أن يتغلبا على فجوة مفروضة ، ناجمة عن الإزاحة التي مارسها اللغة الإنجليزية على اللغة ما قبل الكولونالية ، بل إن هذا الأمر يحدث على نحو أوسع وأشمل في السياق ما بعد الكولونيالي . فمثل هذه الفجوة أو الاغتراب يعانیه حتى أولئك الذين امتلكوا اللغة الإنجليزية منذ ولادتهم ، لكنهم راحوا يشعرون باغترابهم في ممارستها ، ما إن تحققوا من أن معجمها ومقولاتها وقواعدها ، لا تكفي لوصف الشروط المادية والجغرافية ، والممارسات الثقافية التي طوروها في الأرض الجديدة .

ذلك إذا ، هو منبع تلك الحاجة الملحة التي يقاسمها هذا الفريق الأخير ، الذي تكلم الإنجليزية مع تلك الشعوب ، التي كانت مدفوعة لأن تفر من نواقص الإنجليزية وعيوبها وقيودها الاستعمارية . وبعبارة أخرى ، فإن هؤلاء وأولئك كانوا بحاجة إلى الفرار من الافتراضات الضمنية المرتبطة بالإنجليزية ، ومن قيمها الجمالية والاجتماعية ، والقيود الشكلية الضيقة التي تقيد الأنواع الأدبية ، والتأكيد السياسي والثقافي القمعي لهيمنة المركز على الهامش ، دون أن يعني كل ذلك الإنجليزية عاجزة أصلا عن وصف التجربة ما بعد الكولونيالية ، بل يعني أنها بحاجة لأن تطور استخداما ملائما ، كما تفعل ذلك من خلال صيرورتها شكلا مميزا ، وفريدا من الإنجليزية ، يختلف عن الإنجليزية الرسمية أو المعيارية . ومعيار هذا الشكل المميز والفريد من اللغة ، هو القدرة التي يشتمل عليها هذا الانزياح اللغوي ، في استنطاق التشكيلات الثقافية الاستعمارية

والامبريالية ، وفي التعبير عن " الأخرية " بطريقة إيجابية وحساسة ومبدعة . ومن الجدير بالذكر أن كثيرا من الكتاب ما بعد الكولونالية ، قد تخلوا في فترة من فترات إبداعهم ، عن استخدام الإنجليزية او سواها ، ليعودا إلى لغتهم الأم . وربما كان من أشهر هؤلاء الكاتب الإفريقي " نغوجي واثينغو " ، الذي قرأنا له بالعربية روايته " تويجات الدم " ، وكتابه " تصفية استعمار العقل " وسواهما . (6)

وتناول بيل اشكروفت ، و جارىت جريفيثز ، و هيلين نيفين ، في المؤلف المشترك والموسوم بعنوان " الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق " ، الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار ، هذه الآداب التي تعرف بـ " الأدب ما بعد الاستعمار " أو " أدب ما بعد الكولونالية " . وتوصف طبيعة هذه الآداب بأنها ذات طبيعة هجينة ، أو ذات بنية هجينة ، ويقصد بذلك ، أنها مزيج من الأدب الأصلي للشعب وأدب الدولة الدولة . ولا تزال آداب بعض هذه الشعوب في معظمها ، إفرازات وتأثيرات المرحلة الاستعمارية ، مثل : الشعوب الآسيوية والإفريقية والهندية ، وتنتج أدبا بلغات المستعمر : الإنجليزية ، والفرنسية ، والإسبانية . نحن إزاء محاولات استعادة واقع يكاد من المستحيل إعادته ، أو خلق واقع جديد ، يكاد يكون من المستحيل نقاؤه ، من العلاقة التفاعلية بين المحلي / الوطني / المستعمر ، يتمظهر في أدب الشعوب التي خضعت للاستعمار سنوات طويلة ، ولا سيما معظم شعوب القارات الثلاث : آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية ، حيث سحقت الثقافات المحلية : لغة وتراثا حضاريا لمعظم شعوب هذه الأقطار ، كما يؤكد مؤلفو الكتاب . (7)

ما هي الخصائص الأساسية للنص ما بعد الكولونيالي لدى هذه الشعوب ؟ يقول مؤلفو الكتاب : إنه نص هجين في أفضل الأحوال ، أي أنه يتضمن علاقة جدلية بين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة ، وبين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة ( بفتح الميم ) ، حيث أن لغة الاستعمار لم تعد نقية هي الأخرى ، بعد أن دخلتها وداخلتها شعوب وثقافات وطنية مختلفة . وبالرغم من أن بعض البلدان بعد تحررها من الاستعمار ، ظهرت فيها دعوات للعودة إلى الكتابة باللغات المحلية ، التي كانت مستعملة قبل الاستعمار ، كالهند وبعض دول إفريقيا ، إلا أن البعض نظر إليها بمثابة دعوة إشكالية ، لكن في الوقت الذي تحاول المهجنة تحرير نفسها من ماضٍ مركزي ، يرى البعض في نظرية

الفيسفساء ، محددًا ثقافيا مهما إزاء نموذج بوتقة الانصهار السائد في الولايات المتحدة الأمريكية . (8)

والحال أن النظرية الأدبية ما بعد الاستعمار ، بدأت تتعامل مع مشكلات من هذا النوع ، من خلال النظرة إلى عالم ما بعد الاستعمار ، عالم يتغير فيه الصدام الثقافي المدمر ، ويتحول إلى قبول الاختلاف على قدم المساواة . وقد بدأ منظرو الأدب ومؤرخو الثقافة ، يدركون تداخل الثقافات كنقطة ، يحتمل عندها إنهاء تاريخ إنساني ، بدا أنه تاريخ الغزو والأعداء أو هكذا كان . ومن مظاهر أدب ما بعد الكولونالية ؛ ما يعرف بالأدب الأسود / الأدب الإفريقي أو الزنوجة أو الزنجية ، وهو مصطلح صاغه الشاعر السنغالي " ليوبولد سنغور ، ووصفه بقوله : إن الزنجية تعبير هذا العصر عن ثقافة الزنجي الإفريقي ، كانت أداة التعبير عند الإفريقي في الزمن الأبد : الطبل والغناء ، وهو لم يخترع الكتابة ، وجاءت أوروبا فتعلم الإفريقي الكتابة ، وأضافها إلى أدواته السابقة . وقال سنغور أيضا: ساقنا الفرنسيون سوقا للبحث عن روح الزنجية ، حين أرادوا قسرنا على الذوبان في فرنسا ، ومن هنا جاء هذا الالتصاق بالأرض والذوبان في الطبيعة . (9)

وهكذا أيضا بالنسبة لأدب منطقة الكاريبي ، حيث عانى هذا الأدب الذي يحاول التحرر من هيمنة المؤسسة الأدبية البريطانية ، عانى من عدم تسليط الضوء على الأعمال الأدبية الكازيبية . خاصة وقد دلت مؤشرات مهمة في الساحة الأدبية منذ السبعينات من القرن العشرين ، تدل على ثراء وتنوع موضوعات الرواية الكاريبية المكتوبة بالإنجليزية . حيث أن الروائي الفوياني ، على الرغم من ميوله للتصوف ، إلا أنه يرى ضرورة إحداث ثورة في الشكل الأدبي ، للحصول على واسطة بمقدورها بلورة دلالات جديدة ، تتحدى الفكر الإيديولوجي السائد ، وفي الوقت نفسه تسعى لتأكيد حضور الإرث الهندي ما قبل الاستعمار ، التي لا تزال مظاهره ماثلة ، وتشكل جزءا مهما ، مما تبلور في الثقافات الكاريبية حاليا . التي تتحدى هيمنة اللغة الإنجليزية . كما تؤكد عض الكتابات على ضرورة إعادة التأكيد على الصلات التي تربط المنطقة بالإفريقية ، وأن تعمل على مواجهة الإرث الاستعماري ، وذلك باعتماد وجهة نظر معارضة لآراء الأوروبية . (10)

ويذهب معظم الكتاب إلى اعتبار الأمريكتين وجزر الهند الغربية على وجه التحديد ، قاعدة الفكر العنصري . وحيث جسد هذا الأدب ما بعد الكولونيالي ، كافة أشكال العنصرية ، بما في ذلك مساعدة الغرب في التخلص من إرثه العنصري ، هذا الإرث الذي يواصل بقاءه في ظل العبودية طويلة المدى ، هذه العبودية المطمورة ، والتي ظلت مغلصة لعملية الانتقال ، من الاستعمار البريطاني إلى الاستعمار الأمريكي الجديد .

### الدراسات الثقافية / وما بعد الاستعمار .. إدوارد سعيد والريادة

الدراسات ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية . والمقصود بها الدراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمرا ، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار ، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها ، للكشف عن استراتيجيتها الخطابية ، على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتابه : الاستشراق ، والثقافة والإمبريالية . يأتي إدوارد سعيد في طليعة محلي الخطاب الاستعماري ، بل ويعده بعضهم رائد الحقل ، فقد استطاع بمفرده أن يفتح حقلا من البحث الأكاديمي ، هو الخطاب الاستعماري . ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري ، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي .

خطاب ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية ، فهي خطابات نشأت في الغرب ، وإن قادها نقاد غير غربيين أصلا ، فنجد فيها نقدا متصلا للتحيزات الكامنة في مفهوم " العالمية " ، كما هي في أعمال إدوارد سعيد " ، وهو مي بهايا ، وأميليكا كابرال ، وجاياتري سبيفاك ، وفرانز فانون ، وإيمي سيزار ، وبول سنغور ، وغيرهم . فقد قام هذا الاتجاه وأسفر عن كشف للتحيزات العالمية في الاتجاهين المعاكسين : اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم ، واتجاه الآداب غير الغربية ، وما تحمله من إشكاليات في رؤيتها لنفسها وللعالم ، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم ، والذي ما زال يؤثر في تلك الأجزاء .

لقد أبرز إدوارد سعيد أن هناك سمات ملازمة للنصوص ، التي تتناول البلدان المستعمرة ، والتي مصدرها أنظمة عقائدية تهيكّل القوالب الخطابية ، وتعطيها المصادقية والقوة ، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبريالية . ويصف سعيد في كتابه "

الاستشراق " سمات تلك المعرفة ، التي أنتجها العلماء وأدباء الرحلات والشعراء والروائيون في القرن التاسع عشر ، والتي جعلت الشرق تحت حماية المعرفة الغربية ، بدل أن يكون مجتمعا له معرفته وثقافته الخاصة به .

ولهذه الثقافة وظائفها الخاصة بها ، فتم إنتاج الشرق حسب علاقته بالغرب ، وتم وصفه حسب ما يميزه عنه .

ويذهب سعيد إلى أن البلدان المستعمرة وصفت بطرق سلبية ، قللت من أهميتها وجعلت منها بلدا أخرى ، وذلك لتشكيل خلفية لصورة إيجابية متحضرة عن المجتمع الغربي . ولقد تمت هيكلة هذا التمثيل إلى درجة كبيرة ، وتم ذلك حسب بعض الأنساق الخطائية ، التي تبلورت عبر الزمن ، والتي اكتسبت الحقيقة والمصادقية عن طريق الاستعمار والألفة . فكان كلما كتب نص جديد حول المشرق ، دعم تلك الصور المقبولة عنه ، وطرق التفكير فيه . (11)

ولا يركز سعيد وبساطة على النصوص الدعائية جهارا ، التي كانت تتناول خلال فترة الاستعمار ، لكنه يحلل أيضا تلك النصوص التي تم تأليفها باسم البحث العلمي ، من تحاليل لغوية وفيلولوجية وتاريخ وعلم أقاليم عرقية ، أو ما يسمى بالإنثوغرافيا دون أن ننسى أدب الرحلات . ويذهب سعيد أيضا إلى أن البلدان المستعمرة ، كانوا ينعتون دوما بعبارات سلبية ، فكان الأهالي يوصفون بالكسل والضعف والفساد ، وباتساع مساكنهم وبانحطاط ثقافتهم عن مجد غابر ، وهذه السلبية سمة من سمات الخطاب ، الذي ميز ما كان يكتب في السياق الاستعماري ، وهي بنية خطائية تضاف إلى البنى الأخرى ، كالتعميم المتسرع والنقل عبر الزمن ، وكلها تراكيب توفرت لكتاب تلك الفترة ، لكي ينتجوا ما أسموه بالمعرفة ، ولكي يصيغوا روايات وصفوها بالواقعية . (12)

لقد كتب إدوارد سعيد الكثير عن "كونراد" تحت عنوان " جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية " . كان كونراد ثيمة أساسية في ما كتبه سعيد تقريبا ، يتردد صدى حياة كونراد كشخص مقتلع ، كما تلقى رواياته بثقل أفكارها ، وتصويرها لمصائر شخصياتها الإشكالية وفنائها الملتبس ، ظلها المديد على ما يشغل تفكير سعيد ، وما

ينجزه من حلول ثقافية لمعضلات الوجود والعيش في هذا العالم ، خصوصا تلك المعضلات التي تواجه الفئات المهمشة ، والشعوب المقتلعة ، والغرباء المرفوضين في المجتمعات العرقية ، واللامنتمين داخل الثقافات المركزية في الغرب . فلقد تأثرت انطباعات كونراد مثلا عن إفريقيا في " قلب الظلام " ، بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن إفريقيا ، فما يقدمه في روايته تلك ، هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلا خلاقا ، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه وعبقريته الخاصين المتميزين .

وهو من خلال مقارنته بين سيرته كمفني ومقتلع وسيرة كونراد ، الذي حاول جاهدا الذوبان في الثقافة والمجتمع الإنجليزي ، يعطي سيرته الشخصية وسيرة شعبه الفلسطيني المقتلع بعدا كونيا ، ومسحة إنسانية شديدة العمق والتأثير في الجمهور الغربي ، الذي يوجه إليه خطابه ؛ خصوصا أن سعيد يشدد في كل ما يكتبه من نقد ودراسات ثقافية على البعد الإنساني العالمي . عبر هذا الوعي العميق ، الشامل والكوني ، تتعانق مصائر الشعوب والبشر والأفراد ، وإيمان بالتشابه بين تجارب الإنسانية في آلامها وعذاباتها وشعورها .

والسرديّة تحتل في كتابه " الثقافة والامبريالية " مكانة منهجية رئيسية ، يعتمد عليها سعيد لتبيان الاختلافات ، والافتراضات والنزوعات والتكوينات المنتجة عن الذات والعالم والتاريخ ، وتدخل في الحكاية ، أو السرديّة أو المسرود الروائي ، مكونات الدين واللغة والعرق والعرق والخبرة الشعبية والأساطير ، وكل أبعاد النفس المتخيلة . إن إدوارد سعيد وبهذا العمق ، طرح مفاتيح مختلفة وليست كلاسيكية ، كما درس كونراد الشخصية ، وحاول تقصي الانعكاسات التي جعلته يشعر بنفسه كآخر داخل اللغة الإنجليزية . كما أن سعيد أدخل التاريخ باعتباره مكانا محوريا بتأثير لوكاتش ، لكن سعيد عمقه وأدرك أنه بحاجة ماسة لمنح الجغرافية المكان دورا أساسيا . كذلك نجح في أن يجعل الخطاب النقدي الماركسي مقبولا ، داخل مؤسسة النقد الغربي المعاصر ، وهي المؤسسة التي كانت قائمة أساسا على العداء للماركسية . ويمكن أن نشير إلى وعي سعيد الحاد بالأجناس الأدبية المختلفة ، وكذا دوره في " إنزال " النظريات النقدية من أبراجها العالية ، فضلا عن لغته التي تميزت بالبساطة ، على الرغم من ثرائها وعمقها . (13)

يطبق سعيد المنهج الروائي السردى على الظواهر الأدبية وغير الأدبية ، وعلى تعالقات الأدبي بالسياسي - بمنهج ثقافي مقارن فذ - كأن الثقافة سياسة بوسائل أخرى ، أو السياسة ثقافة بوسائل أخرى . ولكن إلى أي حد يتوافق منهج السرد الروائي على الوقائع غير الأدبية ؟ ويرى سعيد أن الأمم ، هي سرديات ، كما يعمم مفهوم السرد على حالات الرجوع إلى الثقافة والتراث والهوية ، وهذه الرجوعات هي التي أنتجت في العالم ، الذي كان خاضعا للاستعمار أنواعا شتى من الأصوليات الدينية والقومية . ومن الواضح في تلافيف الكتاب ، أن سعيد يرادف ما بين القومية والأصولية الدينية ، بدون تمييز ما بين أطوار وأشكال الفكرة القومية ، إلا أن باعتبارها من معاملات الإمبريالية في العالم الثالث ، وأن إمبريالية الغرب وقومية العالم الثالث لتتغذى إحداهما من الأخرى. ونفهم أن يؤيد إدوارد سعيد " المهجنة " باعتبارها عنصرا من عناصر الدمج الاثنى في المجتمع الأمريكي المتعدد الاثنيات ، إلا أنه ينبنى منظومته كلها - كما يقول - عليها . فالثقافات كلها مهجنة مولدة إلى درجة فائقة وغير واحدة . (14)

يعتبر سعيد التراث اختراعا دهمائيا وجوهرايا ، ويرفض " هوبسباوم " التجارب التي تحاول تأسيس الاستمرار مع ماض تاريخي ملائم . مع ذلك يرى سعيد أن ثمة ميلا في علم الإناسة ( الأنثروبولوجية ) والتاريخ والدراسات الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة ، إلى اعتبار تاريخ العالم بأكمله قابلا لمعينة ذات غربية فائقة ، تعيد التاريخ إلى شعوب وثقافات دون تاريخ ؟ ألا تطرح في هذا السياق مسألة الهوية الانثروبولوجية للمجتمعات الأصلانية ؟ ردا على هذه المعضلة لا يلجأ سعيد إلى " البنيوية " ، التي تضع الهوية في إطار البنية الزمنية ، وإنما يعتمد إلى مفهوم مأخوذ من الموسيقى ومفهوم الطباقي ، الذي ينبنى على مفهوم " التأين " ، بدل " التزامن " لدراسة الظاهرة الإناسية .

كيف يطبق سعيد " الطباقي أو التناغم الطباقى " ، هذا المصطلح النقدي ، إنه يطبقه في القراءات المتوازنة ، الثقافة الامبريالية / مقابل الثقافة الأصلانية ، رواية الغريب لكامو / مقابل رواية " نجمة " لكاتب ياسين ، كتاب " في وصف مصر " لكاتب نابليون باتيست - جوزيف فورييه / مقابل " عجائب الآثار " للجبرتي . وحين يعود سعيد إلى سجل المحفوظات الامبريالية ، يأخذ بقراءته لا واحديا بل طباقيا ، بوعي متآين للتاريخ



الحواسري ( المتروبولي ) ، ولتلك التواريخ الأخرى المقاومة التي تعمل ضدها . وهذه الطريقة في النقد المتوازي مغنية وكاشفة للمفارقات ، وقد بين سعيد في قراءته لفردى " أوبرات عايدة " ، وجين أوستين " روضة مانسفيلد " ، وكامو " الغريب " ، وكبلنغ " كيم " التقاطعات والتمفصلات بين الأدب والسياسة ، الثقافة والامبريالية . كما بين الوجه الآخر في عملية التوازي الطباقى : جورج أنطونيوس " يقظة الأمة العربية " ، فرانز فانون " معذبو الأرض " . وبذلك نجد تعمق المبدأ الحوارى المقارن فى أفكار إدوارد سعيد ، وتغلغله فى نسيج المنهج النقدى المقارن ، الذى يدرس به الأدب ويراجعه فى ضوء علاقاته وتفاعلاته الخارجىة مع المكان والزمان والإنسان . . (15)

يصدر سعيد فى رؤيته النقدية وعمله المعرفى ، عن تصور يرفض النظريات الأصولية فى فهم الأدب والتاريخ ، أى تلك التى ترى فى الأصل الغربى - الأوروبى - مصدر إشعاع يغمر بضياءه الثقافات الأخرى . وقد كان كتابه " الاستشراق " بمثابة نقد مضاد لكل النزوعات الأصولية فى فهم الثقافة والأدب والنقد ، حيث اختار لهجومه موضوعا من بين أكثر الموضوعات الشائكة فى الفكر الغربى حول الشعوب الأخرى ، وهو الدراسات الاستشراقية . لقد استطاع ببصيرته النافذة ، وعقله التحليلى الذى هضم معارف الغرب ومناهجه الجديدة ، أن يعيد تأطير هذه الصورة العلموية ، التى تدعى الرصانة ، والخاصة بفكر المستشرقين وإنجازهم ، مفككا هذه الصورة واضعا الاستشراق فى إطاره التاريخى الثقافى : " ..إن الاستشراق ، باختصار ، هو الأسلوب الغربى للسيطرة على الشرق وإعادة بنيته ، وامتلاك السيادة عليه " . (16)

إضافة إلى ذلك يبرز سعيد فى دراسته التكوين المؤسسى للاستشراق وارتباطه بالمصالح السياسية الغربية ، من حيث أن ازدهار الشرق جاء مواكبا للتوسع الاستعماري والإمبريالى الغربى ، فهو معرفة تنتج القوة ، وقد وظف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم ، على نحو معلن أحيانا وخفى أحيانا أخرى . وهكذا أثبت سعيد أن الاستشراق كم هو مشبع بالتمركز الثقافى المحدد المقنن ؛ فكل مجموعة من المستشرقين لها شفرتها الخاصة ، حتى لو تكونت من شخص واحد ، هي بالضرورة مؤسسة ثقافية . إن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطرت مفهوم الشرق ليصبح

مؤسسة ثقافية ، رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة ، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي . (17)

لقد أصبح كتاب الاستشراق من الكتب الأساسية في القرن العشرين ، العابرة للتخصصات التي أثرت في عملية تغيير التفكير في موضوع الاستشراق ، بل أصبح ملهما لقطاع واسع من النقاد والباحثين في الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب ، الذين بدأوا يعيدون النظر في الكثير من المسلمات ، التي روج لها الخطاب الغربي في العلوم الإنسانية . وصولا إلى عمله " الثقافة والإمبريالية " الذي يوسع أطروحة الاستشراق ، لتشمل جهات جغرافية أوسع في العالم تتجاوز الشرق ، كما تشمل حقول بحث وإبداع كالرواية والشعر ، دارسا في هذا الكتاب التحليلي الواسع الاطلاع والمعرفة ، علاقة صعود الرواية وتطورها بالتوسع الإمبريالي .

حاول " سعيد " أن يعالج في كتابه " الثقافة والإمبريالية " القضايا ، التي تناولها في كتابه " الاستشراق " بشكل أوسع ، وبمنهج جديد وبأساليب تحليل جديدة . الأمر الذي حاوله بالضبط ، هو تقديم أجوبة جديدة على أسئلة أثارها " الاستشراق " ، واستكمال تلك الأسئلة " غير أنني حاولت أيضا أن أكون أكثر تحديدا فيما يخص مقولات منهجية متعددة ، بالإشارة إلى الأعمال الجمالية . فإنه يمكن لهذه النتائج أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال (..) ولقد حاولت أيضا أن أظهر أدبا ونقدا جديدين ، قد بزغا بعد الحرب العالمية الثانية " . (18)

يعد مفهوم الثقافة أو التداخل الثقافي أبرز مظاهر ومفاصل الكتاب المنهجية ، ويعني هذا حوارية الثقافة بمصطلح " باختين " ، التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية ، وتنبد الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة . وترتبط بهذا المفهوم التعددية الثقافية التي تشكل الهوية الحضارية ، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة ، بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة .

وضمن هذا المفهوم الحضاري للتعددية والثقافة ، وجد سعيد أنه ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان تقريبا ، كان ثمة تيار نقدي . ويعبر سعيد ضمن

هذا التيار الإشكالي للتعددية الثقافية عن مفهوم ثقافة التقاطع - الذي أشاره الاتجاه السلافي في الأدب المقارن ، ونوقشت فيه قضية الاهتمام والعناية بالثقافات والآداب الصغيرة ، وتخفيف حدة المركزية الغربية والهيمنة الفرنسية والأمريكية آنذاك ، ومن هنا يرى أن عالمنا هو عالم من المشاركة والثقافات المتقاطعة ، التي تمتلك علاقاتها ونزاعاتها من الثراء ما يمتلكه التاريخ الإنساني عينه . وبعد هذا كله فالكتاب يدور حول الماضي والحاضر ، ويضرب في خطوط الطول والعرض شرقا وغربا ، على نحو حوارى بين الثقافات والآداب والشعوب والقوميات ، ينم عن التعدد والتعارض والانفصال والاتصال . (19)

في مؤلفه " الاستشراق " ، تصدى إدوارد سعيد لدراسة الشرق المخترع بواسطة الغرب ، متزودا بترساة من الأدوات النقدية المتميزة في كتابة ميشال فوكو النيتشوية / الجديدة ، التي تقرن المعرفة بالقوة ، والحقيقة بإرادة الحقيقة : الخطاب ، التمثيل ، علاقات القوى ، الإقصاء ، الإنشاء . وظفها سعيد في خدمة المفهوم المركزي المعتمد " الإنشاء " ، أو الإنشاء الخطابي ، وفائدة هذا المفهوم العلمية هي الكشف عن عمليات الاستنباه الخطابي للدلالة ، في عملية الإنتاج المعرفي بحثا عن إرادة المعرفة في المعرفة ، عن كوامنها الكامنة في الخطاب ، بالتعاطي مع المعرفة كأثار إركولوجية ، ومع الخطاب كأثر معرفي ، بعيدا عن أية سببية أو غائية تبسيطية ، حيث تكون القراءة - حسب فوكو - إعادة قراءة والكتابة إعادة كتابة المكتوب والمقروء ، ولا يبدو أن إدوارد سعيد يعتمد قراءة فوكو بحذافيرها ، وإنما يتبنى بعض مصطلحاتها المنهجية في مجاله الأكاديمي ، كأستاذ للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية . (20)

والاستشراق حسب إدوارد سعيد ، هو أسلوب من الفكر قائم على تميز أنطولوجي ( وجودي ) ، ومعرفي ( ابستمولوجي ) بين الشرق والغرب ، اعتمدته الدراسات الأكاديمية الغربية في إعادة تشكيل الشرق وصياغته ، في عملية الإنشاء الخطابي ، في إطار علاقة القوة والغلبة في مرحلة ما بعد عصر التنوير . وإلى جانب فوكو ومصطلحاته الأثرية ( الإركولوجية ) ، يعتمد سعيد التمييز بين الذي قدمه المفكر الماركسي " أنطونيو غرامشي " في تمييزه ما بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي ، وتداخلات المجتمع السياسي مع المجتمع المدني عبر ما أسماه غرامشي بالإقرار ، الناتج

عن سيطرة أشكال ثقافية معينة في مجتمع كلياني ، غير مباشرة ، كنتيجة لمؤثرات المجتمع السياسي على المجتمع المدني ، وقد استخدم سعيد هذا المفهوم كأداة لاستبيان علاقة الثقافة بالسياسة ، والسلطة بالمعرفة ، وعملية الاستبناء المعتمدة في مجال " الاستشراق " بصفة خاصة ، والثقافة والامبريالية بصفة عامة . (21)

يتراوح منهج إدوارد سعيد في كتاب " الثقافة والإمبريالية " بين التحليل النقدي للنصوص والمنهج المقارن ، أي يشكل في وحدة منهجية ، يمكن أن نسميها بالمنهج " التحليلي المقارن " ، حيث يرد النصوص السردية إلى مصادرها الكبرى وجملة مكوناتها الثقافية ، التي تتشكل من تعددية معرفية هائلة ، يضبطها ويتحكم فيها ويسيرها المحرك الإيديولوجي ، ويتم هذا كله في ضوء منهج تأويلي ؛ فالقراءة النقدية تؤول ثنيات وفجوات الكتابة ، وصولاً إلى المقصدية المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنية المضللة ، التي تدمغ بمجازها السردية الوجه الإيديولوجي المراوغ . تسعفه في ذلك حوارية قائمة على تعدد الرؤى ووجهات النظر ، وغياب سلطة المحور ومركزيته . (22)

يمكن أن نعيد تصورات سعيد السابقة ، فيما يتعلق بمنهجية القراءة ، إلى فكرته الأساسية حول تهجين الثقافات واختلاط هويتها ، وهجومه المستمر على الرؤية المحافظة ، التي تغلف الهوية بادعاءات جوهرية ، بحيث تفصل البشر بعضهم عن البعض الآخر بسيف بتار . ولعل تعريف الهوية والثقافات من ثم ، بأنها متغيرة غير ثابتة ، هو ما يعطي كتاب " الثقافة والإمبريالية " قرة دفعه وأصالته ، وذهاب سعيد بعيداً في مشروعه الثقافي والشخصي ، بوصفه مقيماً " بين الثقافات " وعلى حدودها المشتركة .

لقد حاول سعيد في كتابه ذاك ، الذي عده تنممة لـ " الاستشراق " أن يحلل فكرة الإمبراطورية ، والتوسع والامتداد الجغرافي للإمبريالية الغربية في آسيا وإفريقيا ، واتصال الحضور الإمبريالي بالثقافة ، وكونه جزءاً مشكلاً لمعنى الثقافة في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، ومن ثم لم تكن غاية " الثقافة والإمبريالية " تقديم قراءة متوازنة لما كتبه كتاب الغرب عن العالم الثالث ، وما كتبه كتاب العالم الثالث عن بلادهم ، كما أن القراءة الطباقية التي تحدث عنها سعيد ، ليست سوى مقترح يعرضه للتخفيف من فائض التحيز ، الذي يغمر الكتابات الغربية عن العالم الثالث . (23)

لكن هذه القراءة المقارنة بالمعنى الواسع والعميق لفعل المقارنة ، ليست هي موضوع الثقافة والامبريالية ، مثلما لم يكن كتاب الاستشراق معنيا بتقديم قراءة مصححة للخطاب الاستشراقي ، إذ أنه كان معنيا في الحقيقة بتحليل الأنظمة الداخلية الاستشراقي : كيف تشكل هذا الخطاب ، وكيف كان يعمل بنوع من الآلية الداخلية ، وما غايته وطرق اتصاله بالسلطة التي تستعمله . وهذا التحليل مدين بقوة لعمل ميشيل فوكو ، الذي تأثر به إدوارد سعيد كثيرا خصوصا في الاستشراق ، رغم افتراق السبل بين فوكو وسعيد من حيث فهمهما المختلف لغايات تحليل الخطاب والفوائد ، التي نجنيها من عملنا على الخطابات بأشكالها المختلفة . إن كتاب " الثقافة والإمبريالية " كتاب شامل يتسم بالموسوعية ، فهو يجمع بين التاريخ والسياسة والجغرافية والأدب والفلسفة والنقد والفن . ويمكن أن نصفه ضمن الأدب المقارن من وجهة نظر المدرسة الأمريكية ، التي ترى أن المقارنة تتجاوز الأدب إلى الفنون والأفكار ، تمتد إلى عوالم أرحب ؛ فالتشابه والتوالد والتداخل والثقاف والتمايز والطباقية والحوارية ، تشكل نسيجاً واسعاً من المرجعيات والروافد في منهج سعيد النقد المقارن . (24)

وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية ، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال ، من دون أن يتقيد بانتفاء يوطر حريته . ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل في أذهان الأفراد ، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربة ثقافته العنصرية ، عند تعرض في كتاباته للشرق والهند . يتعين عندئذ على المثقف - المتعلم الواعي - أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة ، كما فعل سقراط وفولتير وغرامشي ؟ فهم في معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة ، توحدتهم مع تطلعات المقهورين ، مشكلين بذلك " مثقفين عضويين " . لم يكتفوا بالسكوت والتبعية ، بل تحدوا وصمدوا في وجه المد السلطوي . فالتنقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حساسة من وعي الفرد ، النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات الموجهة من الثقافة إلى الفرد ، ورد فعل الفرد لها بوصفه مشكلاً ومحولاً لمجراها . (25)

إن عوامل الهيمنة الاستعمارية الطويلة على الشرق تعود لعامل واحد فقط ، هو صورة " الشرق الوهمي " . فإشكالية تلك الهيمنة الطويلة واستمراريتها ، ترجع لأسباب

تتعلق بالغرب نفسه عسكريا وماديا وتقنيا وعلميا ، وتعود لأسباب تتعلق بالوضع في الشرق والعالم عموما ، أما صورة " الشرق الوهمي " ، فلها دور تعبوي وتسويقي ، دون أن يمنع ذلك بعض المستشرقين الكبار ، من أن يقدموا للشرق في تقاريرهم الخاصة تصورات أخرى أكثر دقة ، من أجل خطة إحكام الهيمنة . فالكتاب " الاستشراق " من وجهة نظره يشكل نموذجا ومعلما في منهجيته لكل من يريد أن يدرس الغرب ، ويقدم نقدا علميا عميقا ودقيقا لآليات تفكيره ول مختلف جوانب حياته . إن الفرق الأساسي بين هذا العمل الفذ ، وغيره من العمال التي نقدت الاستشراق تكمن في منهجيته ، ودراسته لجانب من جوانب فكر الغرب من داخله ، بل ضمن معايير العلمية والأكاديمية ، في البحث والتنقيب والنقد .

يحدد إدوارد سعيد في الاستشراق والثقافة والإمبريالية وغيرها مهمة التحرك الشرقي باتجاه تفكيك الآخر . ويمثل الاستشراق الوعي النقدي للغرب ، فهو لا يكتفي بالإدانة الأخلاقية الوعظية للغرب ، وإنما يمارس مهمة التفكيك لمقولات هذه الثقافة ، بمنهج جدلي سينتهي في النهاية إلى إنتاج خطاب استشراقي جديد . يرى أن الاستشراق اختراع أوروبي ، لخدمة وحماية مصالح أوروبا ، وتطلعاتها لأحكام سيطرتها على الشرق ، بإسقاط وجهات نظرها على الشرق . وبذلك تكون قيمة كتب سعيد في اكتشافه أن الغرب تصور الشرق ودراسته تصورا استعماريا ، عرقيا ، فوقيا ، متجددا في القوة واتحاد القوة بالمعرفة ، والإنشاء الذي ولده ذلك كله دارس الشرق ، لم يكن في وعي العرب الآخر الخارجي فقط ، بل امتدادا للشاذ ، والمنحرف ، والمجنون ، والمستضعف داخل الغرب للآخر الداخلي أيضا . وهناك من يثمن الفكر الحداثي ، الذي مثله الاستشراق ، الفكر الحداثي حين يتسم بالنزاهة والروح النقدية ، ويقدم إسهاما علميا حقيقيا كما فعل الاستشراق . (26)

ويتناول سعيد في " الثقافة والإمبريالية " المشكلات التي عالجها " الاستشراق " في سياق أوسع ، بتحليل جدل السيطرة والمقاومة والتاريخ والجغرافيا ، واستخدامات الثقافة والتفكير بالتحجير ، كاشفا الضوء على أن تفكيك الاستعمار ومناهضة الإمبريالية ، تظلان غير منجزتين . وبينما يلاحظ أن الاستشراق ساعد على إطلاق مناهج إنشاء وأساليب تحليل جديدة ، وإعادة تأويل للتاريخ والثقافة في آسيا ، وإفريقيا ، واليابان

وأمریکا اللاتينية ، وأوروبا والولايات المتحدة ، إلا أن تأثيره في الوطن العربي ظل محدودا. وتبعث تحليلاته في الثقافة والإمبريالية من معطيات القوة والسلطة ، وسلطة الإنشاء والنصوص والتمثيلات ، ورؤية الآخر وتنميته ، وقوة الإنشاء والنصوص المولدة لذاتها ، وترابط المعرفة بالقوة. إن مشروع إدوارد سعيد يسهم بلا شك في إقامة خطاب معرفي شرقي حول الغرب ، يتحول ليحل محل سيادة الخطاب المعرفي الغربي حول الشرق .

يمارس إدوارد سعيد في كتاباته الأخيرة ، الثقافة خارج المؤسسة ؛ فتكون الثقافة نقدا ومنظورا نقديا ثنائي البعد ، تميز الموضوعي من البراغماتي ، وتفصل بين مثقف المؤسسة ومثقف " السيرورات الاجتماعية " . وتتضح في هذا الموقف حداثة الثقافة ، أي بعدها المستقبلي والعالمي ، لا بمعنى ثقافة متعالية حاضرة ، يفصح المستقبل عن دلالتها ، بل بمعنى نقد المسلمات الثقافية الراهنة ، من أجل أطروحات ثقافية جديدة ، تعيد إلى القارئ العام اعتباره ، وتجعله قادرا على تلمس الفرق بين كلمات الوحش الجميل وأفعاله .

يتسع مفهوم الناقد في منظومة إدوارد سعيد الفكرية النقدية ، ليشمل الناقد الثقافي بالمفهوم الواسع الشامل : المفكر والمثقف والفيلسوف والأديب والمؤرخ والسياسي والأنثروبولوجي ، والأكاديمي الباحث في مجال العلوم الإنسانية بعامة ، وذلك انطلاقا من رفض حدود التخصص أو الاحتراف المهني ، الذي من شأنه أن يحد من فاعلية الإنسان الوجودية ، لأسباب مهنية وسياسية في آن واحد . ويتحدد معنى الإنسي بالتزام الناقد بالنزعة الإنسية ، التي ترى الإنسان أعلى قيمة في الوجود . انطلاقا من أن العالم التاريخي هو من صنع بشر رجال ونساء ، وأن التاريخ كما قابل للفهم والتفسير فقط لأن البشر هم الذين صنعوه ، طالما أننا لا نستطيع إدراك إلا ما قد صنعناه بأنفسنا . فالناقد الإنسي هو ناقد ذو مشاعر إنسانية ، وذو نزوع إنساني ، والإنسية من ثم تغدو ممارسة ، يستخدمها مثقفون وأكاديميون يريدون معرفة ما هم فاعلون ، وما يلتزمون به كباحثين ، يرغبون أيضا في ربط تلك المبادئ بالعالم الذي يعيشون فيه كمواطنين . (27)

فهذا هو الملمح الرئيسي لهوية الناقد الأنسي ومفارقاتها ، إنه يعيش خارج المكان ، ويحاور التاريخ عبر حوار مع الماضي والحاضر بحثا عن الذات ، ويحرص كل

الحرص على التحرر من كل سلطة ، تريد له أن يعيش في نمط ثابت محدد ، إنه يقف معارضا لكل أشكال السلطة ، بحثا عن نمط جديد من الحياة ، لأن قلق الهوية قد نجم عن قلق وجودي تسبب به المنفى . بالمعنى السابق لا يمكن عد كتاب " صور المثقف " بحثا نظريا في مفهوم المثقف وشرح وظائفه ، بل إعادة قراءة للمفاهيم المختلفة حول المثقف في ضوء التجربة الذاتية والإدراك الشخصي لمفهوم والأدوار ، التي اعتقد سعيد أن عليه تأديتها ، ومن هنا فإن الفكرة الأساسية للكتاب تدور حول مفهوم للمثقف ، يربطه عضويا برسالة يؤديها في المجتمع . وما يلفت انتباه إدوارد سعيد في تحليل المفكر والراهب الفرنسي " جوليان بوندا " في كتابه الأخير " خيانة المثقفين " هو التشديد على دور المثقف الراض القادر على قول الحقيقة للسلطة . (28)

وإذا كان سعيد يفضل منظور أنطونيو غرامشي في تحليله لوظائف المثقفين ، فإننا نحس في خطابه ميلا إلى ما يمثله " بندا ، وانجذابا إلى نيرة المفكر الفرنسي الراض الغاضبة . وفي ضوءه يبدو تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر ، عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم ، خصوصا أن الحضارة المعاصرة تشجع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص ، يسجن نفسه داخل حقل تخصصه ، مبتعدا تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث ، وما يرتكب من جرائم وفظائع في حق البشر أفرادا وجماعات . إن وحش التخصص والاحتراف ، والتكسب من المهنة ، هو ما نبه سعيد إلى خطره الذي يهدد المثقفين في العالم المعاصر ، وهو الأمر الذي جعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاو في حقل الثقافة ، لا يجتذبه إغراء السلطة السياسية والشركات الكبرى ، التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها ، التي قد تمثل أضرارا كبيرة تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر .

لقد دافع سعيد في كتاباته الأخيرة عن المثقف المستقل ، اللامتممي بالمعنى الإيجابي لعدم الانتواء ، البعيد عن دائرة السلطة ، المنفي والهامشي ، كما تحدث عن فضائل المنفى ، وما يوفره من هامشية للمثقف وقدرة على إعادة النظر ، فيما تواضع عليه البشر وعدوه صحيفا . إن وظيفة المثقف حسب سعيد ، هي معارضة الوضع القائم في زمن الصراع ، وتأييد المجموعات المهمشة ، التي تتعرض للظلم والإجحاف ، أي تلك



المجموعات غير الممثلة ، التي تحتاج إلى صوت يمثلها ويعلن وضعها للعالم . وهذا ما فعله سعيد كباحث أكاديمي وكاتب مقالة ، ومتكلم باسم الشرق في الغرب ، ومنافح عن حق أبناء العالم الثالث في تمثيل أنفسهم وتشكيل هوياتهم الثقافية والوطنية ، ما جعله مثالا لمثقف العالم الثالث الحر ، الهاوي بالمعنى الذي قصد إليه في " صور المثقف " . (29)

إن المثقف يعترف بسلطة التجربة ، فيحترم التجربة ويضع ذاته جانبا ، وأما السياسي فيضع التجربة في ذاته ، فهو سابق على التجربة ولا يقبل بها . والتجربة سلطة ، والسياسي التقليدي لا يرى سلطة خارجه . يكتب تزفيتان تودوروف في كتابه الجميل " فتح أمريكا " واصفا " المثقف " العضوي المقاوم . " .. وهذا هو السبب في أننا نرى أن من يجري تقديمهم قرايين ، يقبلون قدرهم إن لم يكن بسرور فبدون يأس على أية حال . وينطبق الشيء نفسه على الجنود في ساحة المعركة ، إن دمهم المراق سوف يسهم في إبقاء المجتمع حيا " . (30)

ويشرح " سعيد " بعد هذه التوضيحات لمسلكه وتوجهاته النقدية الجديدة ، التي تحولت من الإطار الحضاري العام إلى النواحي الجمالية في بنية النص ، في تحليل النصوص مقارنا . ينطلق من إيمانه بالإنسان والحرية ، وضرورة التواصل ، والتفاعل ، والإثراء المتبادل بين الآداب ، والصراع ضد الاستعلائية والتسلط والمركزية الغربية ، بأسلوب ولغة السخرية والمفارقة الجلية ، وفي قوة فكره مع حدة متوهجة من عباراته وجمله . يتجاوز نسبيا حدود الجامعة الجامدة ، غير أنه يحتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها . فالمفاهيم تتضمن قواسم إنسانية مشتركة ، تجعلها قابلة للتداول والإفادة . وفي حديثه عن النظريات في تنقلها من بيئة ثقافية إلى أخرى ، يرى أنها متغيرة بالضرورة بتغير البيئة ، متخلقة بأطوار الفكر والثقافة ، الذي تخوض غماره أو يخوض غمارها ، ثمة دائما عنصر متحرك وآخر ثابت ، عنصر مضيف وآخر مضاف إليه . (31)

ويرى سعيد أن على الناقد أن يحول التعارض بين النظام ممثلا في النقد التقليدي ، والثقافة إلى تجانس يخدم الممارسة النقدية ، عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته ، مع انفتاحه على النصوص والكتابات المهمشة ، وإحضارها إلى المتن إلى المتن

الثقافي وكسر الحدود القومية والعرقية ، لتحقيق خطاب عالمي إنساني . وفي الوقت نفسه صهر البعدين الجمالي والثقافي في بعد واحد معا ، من حيث أن الثقافي ظرفي في حين أن الجمالي غير ظرفي . (32)

والنقد الثقافي بهذه المفاهيم ، يجترء على الكثير من الفنون الأدبية ، ويعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة ، دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها ، لأن هذا النقد عبر عن وجهة نظر رسمية ، أو مؤسساتية ، تقوم على تقديس نوع أو أنواع من الإنتاج الثقافي ، وتهمل نوعا أو أنواعا أخرى ، مثل ثقافة الصورة والاتصال . ويبدو " إدوارد سعيد " من خلال هذا المنهج متميزا بحضوره النقدي عالميا ، تدخل في هذا النقد الثقافي درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي ، وعبقورية كل عمل فرد ، وبأهمية التقنية ، واللغة ، والتشكيل الكلي لروح النص . يقول إدوارد سعيد في هذا النطاق " لكل نص عبقرية ، كما أن لكل إقليم في العالم عبقرية ، بتجاربه المتقاطعة الخاصة ، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به ، ويمكن تمييز مفيد ، فيما يخص العمل الثقافي ، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية) ، ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة ، أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما ، أو مؤلف ما ، قد أصبح عرضة للخلاف . إن هند كبلنغ ، لها خصيصة من الديمومة والحتمية ، تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب ، بل إلى الهند البريطانية أيضا ، إلى تاريخها والمنافحين عنها " . (33)

تقوم أعمال إدوارد سعيد النقدية على نظرة عالمية وتاريخية وإنسانية ، نظرة تحليلية ، تعتمد على العقلانية وتسعى إلى نبذ التطرف ونصرة الحقيقة ، من أجل المساهمة في تأسيس مجتمع مدني عالمي ، تسوده العدالة . فكتابه " العالم والنص والناقد " ، دراسة في " نقد النقد " ، وفي دور النقد الاستراتيجي في المجتمع ؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث من القرن الثامن عشر إلى الثمانينات من القرن العشرين . يحول هذا التعارض ، بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي ، عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته ، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة ، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني ، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه . ولا بد من وضع الناقد والنص معا في حالهما الفعلية ، من حيث وجود بعدين متجاوزين معا هما

البعد الجمالي والثقافي ، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية ، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضا ، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك ، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولة " ريكو " عن تجاوز المخاطبة مع الظرف . (34)

يمكن تلخيص أبرز ملامح منهج سعيد النقدي في المنهج الثقافي المقارن الذي يحمل سمة " العالمية " ، وهذه الملامح بمثابة العلامة المشكلة والمشخصة لحضوره النقدي في العالم ، كما أنها تمثل دواعي خصوبة الوعي النقدي المقارن لديه . يرى سعيد أن لكل نص عبقرية الخاصة ، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقرية ، وبذلك فتح تلقي النص على آفاق خارجية ، وجد فيها النص الأدبي أو الأدب عامة ، ما هو إلا عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثقافة المترامية الحدود ، القائمة على تعددية حوارية هائلة ؛ من حيث التنوع في الأشكال والروافد والأنواع ، ومن حيث الانفتاح والمرونة والقابلية على التفاعل والتثاقف .

" ادوارد سعيد " ، الذي يعد واحدا من من أساطين الثقافة / المضادة ، المعاصرة في الغرب ، وخطاب ما بعد الاستعمار ، تكشف عن الوجه الآخر للحقائق المتمركزة على الذات ، في الحاضرة الميتروبولية . يتميز خطاب إدوارد سعيد بالشمولية والموسوعية ، فهو يطبق مناهج التاريخ الحولي ، الموسوعي ، والسوسيولوجيا ، والسوسيولوجيا التاريخية ، والمنهج الأناسي البنيوي المقارن في القراءات النقدية ، المتناغمة والمزدوجة والمتعددة . ويطمح في منهجه نحو العولمة والكوزموبوليتية ، ونقد الذات / مقابل الآخر . وهكذا يفهم سعيد خطاب ما بعد الاستعمار . فالإمبريالية كمفهوم ، لم يعد مفهوما سياسيويا عاديا ، بل أنه بات متضمنا في " العولمة " ، و " الكوزموبوليتية " ، والشركات العابرة للقارات المتعددة الجنسيات ، وسيطرة السمعي البصري على وسائل الاتصال العالمي . لقد ظل إدوارد سعيد وفيا لأفكاره التي شرحها بوضوح تام في " الاستشراق " ، ثم قام بتوسيعها ومد تحليلها في " الثقافة والإمبريالية " ، وكذلك في " صبور المثقف " ، حيث يركز على ضرورة أن يمتلك المثقف وعيا نقديا .

### النقد الثقافي .. وخطابات ما بعد الكولونيالية / الاستعمارية

كانت قضية العلاقة بين الشرق وأوروبا معقدة ، وفي أحوال كثيرة مقلقة . ولم يكن هناك إمكان الادعاء بأن أراضي الشرق الأدنى والشرق الأقصى ، كانت أفضية فارغة ، كانت قد ملئت سابقا بصور وتخوفات حول الشرق طوال قرون ، وعوض إفراغ الشرق ، لقد جرى إيداعه إلى الماضي ، كأصل عتيق ، وليس منافسا في العصر الحالي ، وكانت العلاقة في أشكال مغايرة " الصفة الزمنية " ، بالنسبة إلى الشرق والغرب . وقد حدد الغرب نفسه على أنه متقدم ، بمعنى أنه يصنع التاريخ ويغير العالم ، بينما اعتبر الشرق سكونيا وسرمديا . ويمكن ملاحظة هذا النمط في مفكرين عديدين من الغرب . فأوروبا في نظرهم تشكل المستقبل ، بينما يستطيع الشرق أن يجرب التكرار . (35)

ولقد كان لهذا الصراع حول تمثيل الشرق آثار بعيدة المدى ، حيث عمل على ترقية المعرفة العنصرية وممارستها ، وشيد الأرضية التي جرت فوقها نقاشات واسعة حول الجنس الإنساني وتصنيفاته ، التي حشر فيها الأهالي وخلفهم ، وأرغموا على حشر أنفسهم ضمنها . وكانت لهذه القرارات حول التصنيف الجنسي ، التي ظاهرها لغوي ونصي ، آثار مادية على حقوق شعوب الأهالي وحياتها ، فمن هذه الشعوب لم يعترف بإنسانيتها ، ومنها من استعبدت ومنها من أصطيدت وقتلت كما تصطاد الحيوانات .

وتذهب " ماري لويز برات " إلى أن تلك البلدان التي استعمرت ، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة ، فلم يكن يمثل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية ، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه ، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ " المعلومات " ، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة ، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها .

ولقد كان لكتابات برات خلال التسعينات من القرن العشرين ، في تحليل أدب الرحلة أهمية كبيرة في إبراز تكرار بعض أنماط تسلسل الأحداث ، ومن خلال ذلك حاولت هذه الكاتبة وصف بنى الخطابات ، التي تميز النصوص الاستعمارية ، وتصف كيف أن المسافرين غالبا ما يصفون سكان بلد ما ليس من خلال حضورهم ، لكن من

خلال غيابهم . وتحلل برات في هذا الصدد نصا من نصوص أدب الرحلات ، كتب من قبل جون باراو حول جنوب إفريقيا . وتلاحظ أيضا أن هناك بعض تراكيب الأحداث ، التي ترد في نصوص أدب الرحلات ، وأن هذه الأحداث يحددها السياق الاستعماري ، فغالبا ما يتم مثلا تطبيع مسح الأراضي من خلال روايات الرحلات هذه . (36)

وتكمن أهمية عمل برات أيضا في كون هذه المؤلفة ، تقبل بإمكانية دلالة النص على عكس ما يوحي ، بدلا أن ترى كما يرى ذلك إدوارد سعيد ، أنه يحمل معنى مسيطر على بقية المعاني . وعلى سبيل المثال غالبا ما تصف النصوص الاستعمار بؤس الأهالي ، وتركز على صعوبة إرغامهم على العمل الشاق والتواصل . وتذهب برات أن ظاهر هذا الكسل ، قد يكون باطنه مقاومة ورفض للمساهمة في الحكم الاستعماري . وفعلا فإن النصوص الاستعمارية التي تبدو تعليمية وإرشادية في مجملها ، وتهدف إلى تربية الأهالي ، لا تعدو كونها تلفي الضوء على مقاومة الحكم الاستعماري .

لقد جاول " بيتر هيولم " أن يأخذ من عمل إدوارد سعيد ونظرية الخطاب بصفة عامة ، للتنظير حول تعقيد الخطاب الاستعماري ، وبدل أن يفترض كما فعل سعيد ، بأن هناك خطاب استعماري واحد فحسب ، اعتبر أنه كانت هناك خطابات مختلفة متداولة في فترة الاستعمار ، لا تصور كلها الأهالي بطرق سلبية ، ويلفت بيتر هيولم الانتباه إلى بعض بعض الأفكار المقولبة ، كفكرة " المتوحش النبيل " ، و " الجنة الغربية " ، فيرى أن هذه الأفكار تمثيل إيجابي ضمن الخطاب الاستعماري ، ويبين أن بعض الثقافات الأخرى اعتبرت " متحضرة " في الثقافة الإمبريالية ، وبدل أن يصور العديد من الرحالة الثقافة الأخرى على أنها ثقافة منحطة وفاسدة ، بالمقارنة مع المقاييس الغربية ، وجد هؤلاء مثلا أن مواجهتهم لثقافة مختلفة ، جعلتهم يشككون في بدهة تفوق ثقافة الغرب ، ووجد الكثير منهم أن الثقافة الأخرى أقل " بربرية " من ثقافتهم . (37)

يركز هيولم في تحليلاته لخطابات الإمبريالية ، على ما يجده من خطاب الحضارة الشرقية وخطاب التوحش في النصوص ، التي تتناول جزر الكرايب . ففي الوقت الذي تحتوي هذه النصوص على روايات عن أكل لحم البشر ، وأخرى عن ممارسات بربرية ، تضم أيضا في طياتها بعض التقييم الإيجابي لثقافة الآخر ، ويذهب هيولم إلى أن سبب ودافع

هذا الاختلاف في المنظور، اختلاف السياق الذي كتبت فيه هذه النصوص . فالثقافات التي قاومت التغلغل الاستعماري نعتت بالبربرية وأكل لحم البشر ، وكان ذلك مبررا للقضاء عليها ، وأما الثقافات التي رضيت بالحقم الاستعماري ، وربما تعاونت مع السلطات الاستعمارية في إقامة المستوطنات ، كانت توصف عموما بالثقافات المتحضرة والمحبة للسلام . ويحاول هيولم وصف حكوماتها مستقلة ، ورغم ذلك كانت تتعامل مع الغرب . وتتميز الخطابات حسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تولدت عنها ، ولذا يختلف نص يتناول حياة المستوطنين ضمن المنطقة الآمنة ، أو ما كان يسمى بالخطوط المدنية في مدينة دلهي ، خلال المرحلة الاستعمارية ، تمام الاختلاف عن نص يصف استكشافات إفريقيا الغربية . (38)

تعتبر " جاياتري سيفاك " ، من منظري ما بعد الاستعمار ، الذين ساهمت أعمالهم مساهمة هامة في تحدي تصور إدوارد سعيد ، لتجانس الخطابات الاستعمارية ؛ وبالرغم من أنها حددت نفسها نظريا ضمن اتجاه اللاتركيب والنسائية الماركسية ، إلا أن تركيزها على إمكانية إيجاد معان بديلة في الخطابات ، التي تبدو على السطح مجرد نصوص استعمارية ، كان له الفضل في إرغام العديد من النقاد ، على إعادة النظر ف تفسير النصوص الاستعمارية .

وتلاحظ في عملها حول الذات الاجتماعية " الرؤوسة " ، أي الذات المستعمرة التي لا تنتمي إلى نخبة الأهالي دون غيرها . فبالنسبة للهند مثلا ، هناك نخبة البراهمة التي غالبا ما تمثل ، وخاصة عندما يمكن إظهارها بأنها لديها نفس نوايا البريطانيين المشرعين ، فيعطي ذلك شرعية لهذا التشريع .

وما يهم سيفاك والمنظرين الآخرين ، الذين يشكلون فئة الدارسين للذات الاجتماعية الرؤوسة ، هو أصوات الأهالي التي لا تشكل جزءا من نخبة البلد المستعمر . وتقترح سيفاك أنه بالرغم من أن صوت الذات الاجتماعية النخبوية ، قد يكون أقرب الأصوات إلى تصورات المستعمر عن مغزى الآخر . وهكذا تدعو سيفاك إلى انتقال المنظرين من الاهتمام بصوت المستعمر أو الذات المستعمرة النخبوية ، قد يكون أقرب

الأصوات إلى الاهتمام بتلك الأصوات ، التي غالبا ما يتم إسقاطها من النصوص الاستعمارية . (39)

لقد انقسم المنظرون حول خطاب الاستعمار إلى فئتين : فئة استلهمت من نظرية الخطاب ، وأخرى انطلقت من هذه النظرية ، إلى الأخذ بالتحليل النفسي كقالب فكري . ولقد اختلف المذهبان اختلافا جذريا حول مفهوم الفاعلية . فاستعمل نقاد نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار ، من أمثال روبرت يونج و هومي بهابا و آن مكليتيوك نظرية التحليل النفسي ، لوصف مفهوم الأخيرة عند المستعمر ، عندما يفكر في المستعمر ويتعامل معه . ووصفوا الاستعمار بأنه اختلال مرضي على مستوى دولة بكاملها . ويرى هؤلاء أن العلاقات بين الدول المستعمرة والأهالي علاقات ، يطبعها الشعور بالهذيان ، فهي علاقات يمتزج فيها الولع بالرعب . فقد يصبح البلد المستعمر مثلاً ، موضوع تأليه جنسي من قبل المستعمر ، ولكنه في نفس الوقت يغدو مصدر خوف غير موضوعي وغير معقول منه ، فإذا ما اعتبرنا مثلاً التقارير ، التي كتبت عن انتفاضات الهند ، نرى بوضوح أن رد فعل الجيش والحكومة البريطانية ، على ما وقع في تلك الأحداث من قتل للنساء والأطفال من قبل المتفضين ، كان رد عل لا يمكن وثقه سوى بأنه رد فعل غير مرضي . ومما لا شك به أن المئات من الرجال والنساء والأطفال ، قتلوا في تلك الأحداث على يد الهنود ، إلا أن ما روي بعدها من قصص لا تعد ولا تحصى عن الطريقة ، التي قتل بها هؤلاء كان منبعها الخيال ، وكانت بعيدة كل البعد عن الواقع . فقلد زعموا الأجنة نزع من بطون أمهاتها ، ثم رشقت في حرب البنادق ، وأن النساء عذبن وهتك أعراضهن . فكان رد فعل البريطانيين على ذلك سفك دماء الآلاف تلو الآلاف من الهنود ، سواء أكانت لهم يد في التمرد والانتفاضة أم لا . وكان قتل الهنود بأشع ما يتخيل من طرق ، كاستعمالهم كقذائف للمدافع وإرغامهم على السجود قبل قتلهم وما إلى ذلك . (40)

إن عمل بهابا حول المحاكاة وازدواجية الشعور ، يمكن أن يكون مجدياً في التنظير حول الخطاب ، ولو أن هذا المؤلف يحدد نفسه أساساً ، ضمن المنظرين في مجال التحليل النفسي . ولقد استعمل منظرون آخرون عمله لمحاولة رسم بنى الخطاب ، التي تطورت تحت الحكم الاستعماري ، وفي بعض السياقات الاستعمارية المعنية . وكان ذلك

بصفة عامة للتشكك في بعض الفرضيات الموضوعية حول الخطاب ، وألح بهاها على أنه من الرغم مما يبدو من تمثيل للآخر حسب المقاييس الغربية فقط ، ثم الاكتشاف بأنه دون هذه المقاييس ، إلا أن هذه الاستراتيجية تبين في حقيقة الأمر ازدواجية في جوهر الاستعمار ؛ ويصل بهاها في تحليله إلا أن هذه الازدواجية سببها ما يمكن في المحاكاة نفسها من ازدواجية .

تركز الدراسات الحالية على خرائطية وروابط الثقافات الأكثر تعقيدا ، إلى حد أن المفاهيم الحقيقية للثقافات القومية المتجانسة ، ونقل التقاليد التاريخية المتفق عليه أو المجاور ، أو الجماعات العرقية العضوية ، كأرضيات للمنهج الثقافي المقارن ، هي في وضعية عميقة من التعريف الجديد . ربما ليست الثقافات طرقا كلانية من الحياة ، بل هي بالأحرى مكونة من قبل الناس ، الذين يجمعون الشظايا من حولهم ، ويعيدون جمعها " المشاهد " المختلفة ، التي اقترحها بهاها . أن نتيجة التاريخ الحديث في العدد الضخم من الناس الذين يوجدون " بين " الثقافات فضاء ثالث ، حيث تخلق الروابط عبر الثقافات وخارج الحدود الإقليمية حيوات غير مألوفة ، غير متجذرة في ثقافة واحدة . إنه في تجاوز الأفضية الثقافية المختلفة وتحولاتها وروابطها ، في وضع طبقات المشاهد الثقافية المتناقضة بعضها فوق بعض ، قد يبرز الإبداع والحيوية . يتحدى الفضاء الثالث إحساسنا بهوية ثقافتنا التاريخية ، بصفتها قوة متجانسة موحدة ، موثقة بماض أصيل ، يحافظ عليها حية في التقليد القومي للشعب . (41)

إن تصوير الآخر على اعتبار أنه ذات اجتماعية ناقصة ، هو اعتباره شكلا من أشكال الرغبات المعقدة ، التي يشعر بها المستعمر بدل أن يرى ببساطة ، على أنه فعل من أفعال الاضطهاد والاستحواذ . وبهذه الطريقة يقع المستعمر تحت رحمة نفس صيغ التمثيل ، التي يقع تحت رحمتها المستعمر ، كما أنه يقع ببساطة في لعبة الرغبة والخيال ، التي تتولد عن السياقات الاستعمارية . ولقد حاولت أن مكليتتوط أن تتناول بالتحليل بعض النقد ، الذي تعرض له هذا التنظير ، الذي يأخذ بالتحليل النفسي ، كما حاولت أن تبلور صيغة التنظير ، بوسعها أن تتناول خصوصية السياقات الاستعمارية ، لكنها لم تنجو نفسها من الوقوع في استعمال واسع لقلب التحليل النفسي ، أثناء تحليلها لهذا التمثيل . ولنأخذ على



سبيل المثال تحليلها لخريطة الكنز في رواية رايدر هاجارد "مناجم سليمان"، في ترى أن الخريطة تشبه في حقيقة الأمر جسد أنثى.

وقد يبدو هذا النمط من التنظير أكثر جدوى مقارنة مع التحليل الحرفي، الذي يقوم به إدوارد سعيد، فالنص هنا لا يقرأ قراءة حرفية، بل يفسر بغة الرغبة والخيال، إلا أن هذا النوع من التحليل النفسي لنصوص الاستعمار، وتحليل عملية استعباد أمه ما لأمة أرى بلغة الجنس والرغبة والخيال، لا تبدو تحليلًا مثمرا. فقد يهتم منظر في مجال الخطاب باستعمال المجاز الجنسي لوصف بعض سمات التضاريس الجغرافية، لكنه قد يلاحظ أيضا، أن هذه التضاريس لا تتضح أكثر باستعمال التحليل النفسي في تحليل النصوص. إن ما قد يهتم به هذا المنظر، هو أن علاقات السلطة الكامنة في العلاقات الجنسية في تلك الفترة، استعمل كشكل من أشكال التعبير المجازي، لوصف أنماط أخرى من علاقات السلطة. إن تصور العلاقات الاستعمارية باستعمال صورة ومجاز التطور النفسي عند الفرد، كما يفعل ذلك التحليل النفسي، هو ببساطة قول للتوسع الاستعماري، ومصادقة عليه وتصوره عنصرا من العناصر "الطبيعية"، التي تكون الذات الاجتماعية بنفسها. وبهذه الطريقة يختفي ويضمحل دور علاقات السلطة القائمة ما بين الدول السياسية.

لقد ركز عدد من النقاد الذين اسلمهموا بالتحليل النفسي في تحليلهم لخطاب الاستعمار، على الرغبة وعلى العلاقات الجنسية القوية، التي تصورها النصوص الاستعمارية. وسيرى تداخل البعد الجنسي والبعد السياسي، ويشكل ذلك العملية التي خلالها تتصور العلاقات الجنسية بين الذوات الاجتماعية على أنها تقوم مقام العلاقات بين الأمم. (42)

وهكذا شوهدت نظرية الخطاب الاستعماري ونظرية الخطاب ما بعد الاستعمار ما بعد الاستعماري التصور المتجانس لإدوارد سعيد بشأن نصوص الاستعمار، فأصبح من الممكن تصور تصور علاقات السلطة بين المستعمر والمستعمر بأنها لا تقتصر على علاقات بين سيد ومسود، ولا تقتصر على نجاح في فرض السلطة الاستعمارية، لكن يعترف الآن بمساهمة الأهالي في بلورة المعرفة الاستعمارية، وفي مقاومة الاستعمار، وهكذا بلور نموذج خطابي أكثر إنتاجا من ناحية سياسية.

تحتل كتابات فرانز فانون : من أجل إفريقيا ، وسوسيولوجية ثورة ، ومعذبو الأرض ، مكانة الصدارة في خطابات الاستعمار وما بعد الاستعمار . فانون الذي ولد في جزر المارتنيك ، ونشأ في فرنسا ، وانتقل إلى الجزائر ، حيث قام بمساندة المقاومة الجزائرية ، ومنح الجنسية الجزائرية ، ويعد منظرا كبيرا للثورة في العالم الثالث . كتب جان بول سارتر قبل ما يزيد عن الأربعين عاما في مقدمته للترجمة الفرنسية لكتاب " معذبو الأرض " ، مناشدا " لتكن لديكم شجاعة قراءة كتاب فرانز فانون لسبب رئيسي وهام ، ألا وهو أنه سيجعلكم تشعرون بالحجل ، ولأن الشعور بالعار إحساس ثوري " .

اكتسب كتاب فانون أهمية أقرب إلى القدسية بالنسبة إلى مثقفي الدول التي مازالت تدعى بدول العالم الثالث . غير أنه تم تجاهل أو إساءة فهم هذا الكتاب من قبل دول " العالم الأول " ، وعلى الأرجح أن سارتر قد تنبأ بردة فعل الغرب هذه ، عندما كتب مقدمته المتأججة لكتاب فانون . إن فانون لا يطمح في أن يحاور أوروبا / الغرب ، أن ينجلها من نفسها ، أن يعري كذبها . إنه يعلم أن الاستعمار ، لا يمكن اقتلاعه بالاقتلاع ، وأن التحرر من الاستعمار لا يكون إلا بالعنف . إن فانون يائس إلى أن تثوب أوروبا إلى رشدها ، إنه يفضح الاستعمار الجديد / ما بعد الاستعمار . (43)

" فرانز فانون " ، شخصية بارزة مثالية من الشخصيات المناهضة للاستعمار والعاملة على تصفيته ، وهو رمز للتحويلات الكبرى ، التي حصلت في البلدان المستعمرة . ومسلكه الشخصي الذي بدأ بنزعة إنسانية إصلاحية وانتهى بوعي ثوري ، يزداد صفاء وتشددا عبر السنين ، هو تعبير عن انقلاب في البنى الاجتماعية الاستعمارية ، ولما حصل من تحول واضح وكامل في أهداف حركة التحرر الوطني وأدوات التحليل لديها ، وأساليب العمل التي اختارتها في الكفاح .

ويعود الطابع المثالي للطريق الذي سلكه فانون ، إلى كونه يمثل بصورة عنيفة تلك القطيعة التي حدثت في أوساط النخب المستعمرة بين الأمل في إمكان القضاء على الظاهرة الاستعمارية عن طريق المماثلة والاندماج في الوطن الم ، والانتقال إلى الكفاح الوطني ، وكان الاحتكاك بالشعب الجزائري ، الذي كان يخوض حربا تحريرية ، هو المنعطف الحاسم في هذا المسلك . وقد تحول فانون ذلك المثقف المارتنيكي المدلل في

الأندية الباريسية التابعة "لـ اليسار" الأدبي والوجودي، والذي كاد يندمج في هذه الأوساط اندماجا كليا، إلى مناضل من مناضلي الثورة الوطنية الجزائرية، والاستقلال الإفريقي. (44)

ويكمن الطابع المثالي لمسلك فانون أيضا في بعده الأممي، فقد حالت الوضعية التي كانت سائدة في المارتنيك دون أن يتحول فانون إلى مناضل ثوري في جزر الأنتيل، غير أن هذا الحاجز فتح أمامه في الواقع إمكانات جديدة، هي إمكانات المشاركة في الكفاح التحريري لقارة بأكملها، والتعبير عن أهم مظاهرها وأهم مشاكلها. "فانون" الرجل الأسود، والمستعمر، والفرنسي: ليس فانون بأي شخص أسود مستعمر، فهو ليس من "الرعايا الفرنسيين" الأفارقة، ولكنه مارتينيكي "مواطن فرنسي كامل الحقوق" من "عمالة / ولاية / محافظة فرنسية". وهذه الوضعية الخاصة ضاغت من إحساسه بسواد لونه، ودعمت طابع الصدمة النفسية في وجدانه، فعلا فهو فرنسي إزاء السود الآخرين المستعمرين في إفريقيا، وأسود، أي في منزلة دنيا إزاء "الفرنسيين ذوي البشرة البيضاء".

كما أن فانون، ليس بذلك الرجل المارتينيكي البسيط الذي لا شأن له. فقد ولد في مدينة "فور دي فرانس"، لا في وسط من أوساط العمال أو الفلاحين، بل في وسط من أوساط البرجوازية الصغيرة. كان سباب فانون مثل شباب جميع الأطفال المنحدرين من طبقات عليا في المجتمع المارتينيكي لذلك العهد، فقد عاش شبابه في المحيط المدرسي، الذي كان يكتنف الملحقين بالجنسية الفرنسية، وأنهى دراسته في فرنسا، ولم يدرك معنى لبؤس العمال والاستغلال الاستعماري لهم، إلا في الطور القانوني من دراسته، على النحو الذي تحول إليه مفهوم الزنوجة، ونزعة المماثلة في ضمير المفكر المارتينيكي ووعيه. وواصل إلى جانب ذلك جرده للمتغنين بالزنوجة، ودرس التيارات الفكرية، التي كانت تحرك العالم الغربي وتهزه. (45)

"فانون"، المحلل النفسي، لم يتدرب على هذه الممارسة بطريقة تقليدية في مجتمع الملاجئ، ومستشفيات مرضى العقول، حيث سجن "المريض النفسي" بين جدران "جنونه"، وقد أخذ بادئ ذي بدء بممارسة طريقة علاجية، تقوم على الصلة بين

الحالة الفردية والمحيط الاجتماعي ، وفعل ذلك أسوة بأستاذه الدكتور " طوسكيل " . وقد أكد وأثبت طبيعة الترابط في الاضطرابات ، التي تصيب عمال شمال إفريقيا في فرنسا . " فانون " الكاتب ، اعترف لفانون بصفة كاتب ، عضو في نادي رجال الفكر الفرنسيين ، بعد صدور كتابه " بشرة بيضاء وأقنعة سوداء . وكان قد أسس قبل ذلك جريدة عنوانها " طوم طوم " ، وموجهة إلى الطلبة السود ، كما كتب مسرحيات تتسم بنزعة إنسانية رومانسية ثورية . يتميز في هذا المجال عن كتاب وأدباء آخرين مثل " سنغور " ، أو " سيزار " ، فهو لا ينتمي إلى أي حزب من الأحزاب ، وكل ما عرف عنه من نشاط سياسي ، ينحصر في المساندة ، التي قدمها في الحملة الانتخابية لمرشح المارتينيك " إيمي سيزار " . (46)

لم يكن تصور " فانون " للعالم خلال تلك الحقبة الزمنية ، يتسم بأي اتجاه ثوري ، وكل ما كان هذا التصور يتميز به : نزعة إنسانية شاملة ، كان الأمر يتعلق بالنسبة إلى فانون في تلك الفترة ، من حياته الحصول على الاعتراف المتبادل بين الأسود والأبيض . وإرادة المماثلة الكاملة ، كل ما كان فانون يطالب به ، هو أن يكون فرنسيا حقيقيا كامل الحقوق . ومناهضة للاستعمار خجولة ، لم يكن الاستعمار الذي بين فانون ببراعة دوره في تكوين العنصرية ، مهاجما منه مهاجمة صريحة . وعزم على العمل ، إذا كان فانون قد عجز في تلك الفترة ، عن قطع كل صلة بنماذج التفكير السائد في أوساط رجال الفكر الفرنسيين ، فإنه استطاع مع ذلك أن ينقل من هذا النموذج ، بما كان يتحلى به من إرادة الخروج عن عالم الكلمات ، والانتقال إلى دائرة العمل ، والاتصال بالعالم اتصالا مباشرا بعد أن عدد عيوبه ونقائصه .

لقد كان من نتائج تحرره الوجودي ، ووقوفه إلى جانب الشعب الجزائري ، الذي يخوض حربا تحررية أن أنكر تلك العوامل المحددة ، التي تأثر بها عند تحرير كتابه " بشرة سوداء وأقنعة بيضاء " . فهو إذن : يرفض أن يعتبر نفسه رجلا أسود ، يرفض أن يعتبر نفسه مثقفا مستعمرا ، ويفرض نفسه على أنه مناضل إفريقي . يرفض أن يعتبر نفسه فرنسيا ، ويفرض نفسه على أنه مواطن جزائري . تميزت هذه الفترة التي تحولت فيها مسيرة فانون السياسية والثقافية تحولا مفاجئا ، بظهور سرطان الدم لديه ، مما أصر في

قدره الشخصي ، فهذا الداء الذي أخذ ينخره حتما ، قد دفعه إلى أن يتعلم العمل والتحليل السياسي بصورة حثيثة ومستعجلة .

لقد كان لممارسته التحليل النفسي في الجزائر خلال الشهر الأول من الحرب ، دور المفجر للالتزام السياسي لديه ، وقد اشتغل في مستشفى البليدة ، وانكب على تحقيق المثل الأعلى الذي نادى به في كتابه " بشرة بيضاء وأقنعة سوداء " ، ألا وهو التحرير السيكولوجي لدى الفرد ، وتدمير العقدة النفسية الوجودية الناجمة عن الاستعمار ، لكن هذه المحاولة باءت بالفشل . فقد استقال من منصبه كمحلل نفسي ، طرد من الجزائر ، وانتقل إلى تونس ، وكان كل ذلك من الحوادث التي ساعدت " فانون " على أن يقوم بقفزة كبرى ، لقد صار مناضلا في جبهة التحرير الوطني ، فهو لم يعد يساند كفاح التحرير الوطني ، بل أصبح مشاركا فيه . (47)

لقد كان الناطق باسم الوفد الجزائري في المؤتمر الإفريقي ، الذي عقد في " أكرا " ، وفي مؤتمر تونس ، وعين سفيراً للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية في " غانا " ، وصار منذ ذلك الوقت يشارك في مختلف المؤتمرات الدولية ، باعتباره ممثلاً دبلوماسياً رسمياً للجزائر المكافحة ، بل وقد شارك مشاركة مباشرة في تنظيم الكفاح المسلح ، بدراسته إمكانية إقامة قواعد جديدة للثوار في الصحراء ، عن طريق اتخاذ " مالي " قاعدة خلفية لهم . ولكن هذه الممارسة لم تجعل من " فانون " قائداً من قادة جبهة التحرير الوطني ، وإنما اقتصر تمارسه السياسية على دور " تمثيل " كفاح الشعب الجزائري ، والتحدث باسمه في إفريقيا ، والمنافح عنه لدى دوائر المفكرين الفرنسيين ، فلم يكن إذن قائداً من قاداته .

كان العمل الرئيسي الذي قام به فانون ، هو العمل الإيديولوجي ، غير أن هذا العمل قد تغير اتجاهه . إذ لم يعد سلاح النقد يحل محل نقد السلاح ، بل هو مجند لخدمة هذا الأخير . وهذا العمل الإيديولوجي القتالي شمل أربعة مجالات : النضال الإيديولوجي ضد الاستعمار في أعمدة جريدة " المجاهد " ، نشاط الدعاية وشرح خصائص القفزة الجزائرية ، وخاصة في كتابه " سوسيولوجيا الثورة " ، نشاط التكوين السياسي المخصص لإطارات جيش التحرير الوطني في قلعة " غار الدماء " ، محاولة

توضيح طبيعة وأهداف حركة التحرير الوطني واستنكار وفضح المآزق التي قد يتعثّر فيه . وكان كتابه " معذبو الأرض " صورة حية لهذا الجانب من جوانب كفاح " فانون " في المجال الإيديولوجي . (48)

لقد تغير تصور فانون للعالم تغيرا كبيرا ، بسبب دخوله غمرة الكفاح التحرري المسلح ، الذي خاصه الشعب الجزائري ، فقد حلت محل النزعة الإنسانية الخلقية المثالية والإصلاحية إيديولوجية سياسية وطنية وثورية . وسرعان ما اتخذ اسمه بعدا عالميا ، وتكونت أسطورة " فانونية " ، ومن المؤكد أن مصيره أو قدره الشخصي ، يسمح بالاعتقاد أن فانون ، قد اعتبر بطلا بالمعنى الدرامي للكلمة . لكنه إذا ظهر بمظهر شخصية تاريخية كبيرة ، فذلك لأن مسيرته الشخصية لازمها كفاح كبير في مناهضة الاستعمار .

إن خطاب ما بعد الاستعمار هو الذي أنجب " فانون " ، ذلك المثقف المارتينيكي الفرنسي الجنسية ، والكفاح المناهض للاستعمار ، هو الذي أنجب " فانون " ، ذلك المناضل الجزائري ، " فانون " المتفاني والمتغني بالثورة الإفريقية . وإذا استطاع فانون أن يكسب هالة شخصية تاريخية ، فذلك لأنه شعر شعورا قويا ، وقد يكون غامضا أحيانا ، بمدى أهمية أزمة النظام الاستعماري . فرانز فانون ، اعتبره الكثيرون ثالث المفكرين في العالم ، الذين شغلوا الناس نظرا لقضايا العصر التي أخذت باهتماماته ، واستعمل فكره ليحللها أحسن تحليل وأعمقه ، يكفيه أصبحت هذه الكتابات منار الأحرار ، وللكثيرين من المضطهدين عبر أنحاء العالم . وفرانز فانون كما نعرفه من خلال حياته ، ليس رجل كلمات بقدر ما هو رجل يلتحم عنده القول بالفعل ، ليجللها بمواقفه الحاسمة . وكانت أوج مواقفه هو انسلاخه عن فرنسا ، وانخراطه في الثورة الجزائرية ، التي احتضنته باعتزاز وقلدته مناصب ، تليق بمستواه كممثل لها ، عبر كثير من المؤتمرات والمحافل والعواصم الدولية . (49)

ألف كتابه " بشرة سوداء وأقنعة بيضاء " ، هذا الكتاب الذي يعتبر دراسة نفسية فردية محضة عن العنصرية ، التي يلاقيها الإنسان الأسود ، الذي يعيش داخل المحيط الأوروبي الأبيض ، وهذا بطبيعة الحال لا ينفي الروح القورية لهذه الكتابات ، إلا

باعتبارها لم تكن تبدي رفضا لقيم وحضارة هذا المجتمع ، الذي هو مجتمع أبيض مسيطر . وهكذا فالثورة هنا ، هي ثورة نفسية بهدف الانسجام مع قيم هذه الحضارة ، التي ترفض الرجل الملون ولو ضمينا . وهكذا فإن المسار الفكري لفانون ، ينقسم إلى مرحلتين : مرحلة كتاباته ما قبل انخراطه في الثورة ، وتشمل كتابه " بشرة سوداء وأقنعة بيضاء " . ومرحلة تضم كتاباته أبان انضمامه للثورة الجزائرية ، ومن بينها : سوسيولوجيا ثورة ، من أجل إفريقيا ، معذبو الأرض .

وهكذا فإن كلا المرحلتين تتسم بطابع خاص ، وبالتالي فإن مواقف فانون السياسية على الأخص في كلتا المرحلتين تختلف . وقد تناولت كتاباته بصورة عامة : الزنجي واللغة ، المرأة الملونة والأبيض ، الرجل الملون والبضاء ، المركب المزعوم لتبعية المستعمر ، التجربة المعاشة من طرف الزنجي ، الزنجي وعلم أمراض النفس ، الزنجي وإعادة المعرفة . فانون ، هو إنسان ينفعل بالكلمة ويتفاعل معها ، إنه يرتبط حسيا بالكلمة ، ويدافع بكل عنف عما يؤمن به ، في الوقت الذي ينهال بالفأس على كل فكرة لا يؤمن بها . وهكذا رغبة منه في قلب هذا العالم ، بعد تجاوز محاولة فهمه . فهو يريد أن يأخذ بيد الأسود في جلسات علاجية ، ليخلصه من عقده التي برزت أثناء الاستعمار ، فهذا هو إطار الوعي الذي كان لدى فانون ، في إدراك وضعية الرجل الزنجي أبان الحقبة الاستعمارية . إنه أراد أن يخوض ثورة بواسطة علم النفس ، ليحرر الزنجي من مركبات النقص . والأبيض هنا يطالب أو يفرض على الزنجي أن يكون طيبا ، ولضمان استمرارية هذه الطيبة ، يجب إيجاد الشيء المناسب لتبرير الاستغلال والاحجاف بحقه ، وهنا يبرز اللون فيجب ربط هذا الإنسان بلونه ، يجب إشعاره بالخطأ والذنب . (50)

هكذا يفكر السيد الأوروبي بالنسبة للمثقف المتفلسف / الملتزم ، الواقف في وجه الطغاة عبر كل العصور . فالمثقف الزنجي يجب مراقبته ، باعتباره أنه يفهم أشياء كثيرة ، فهو قد امتلك سلاح العلم ، الذي يسمح له بفهم مغزى كل شيء : الطبقة ، اللون ، الاستغلال . يجب مراقبته فهناك مستوى يجب أن لا يتعداه ، أو ليس هو زنجيا كالأخرين ؟ فهذا عين ما فعله ويفعله السيد الأوروبي ، هو القهر والتخويف للزنجي ، ومطالبته بأن يبقى عند حده لا يتجاوزه ، ثم هو مجبر على أن يبدو طيبا لطيفا أثناء تعامله معه ، ليشعر السيد بشهوة التفوق والسيادة والتميز . وطبعاً امام روح الشبق الذي يتميز

بها هذا السيد في السيطرة ، وأمام الإذعان الذي يعاني منه الزنجي ، فإن هذا الأخير يرغب رغبة جامحة في الزواج بالشقراوات كما خطرنا الكاتب بذلك . الحرمان هو الذي يزيد الرغبة تأججا للزواج من الشقراء ، كشعور مبطن للانتقام من هذا الذي مارس ضده الاذلال طوال السنوات الماضية .

فهذا والواقع الحقيقي كما يفضحه فانون ، إذ أن هذه العنصرية البغيضة واللونية والطبقية ، هي نتاج هذه الحضارة الأوروبية المزعومة ومؤسسيها وموجهيها ، رغم أن ممارسة هذه العنصرية غالبا ، ما تبدو من الطبقات السفلى . هكذا كان الكاتب يتابع تعريته للواقع ، الذي حاول الكثيرون تغطيته والتستر عليه ، فالحل ليس المصير الأبيض أو الاندثار ، ولكنه النضال ضد الهياكل الاجتماعية الطبقية البالية ، التي تسمح بالاستغلال والقمع والسيطرة . (51)

اعتادت الشعوب ذات الجلد الفاتح ، أن تحتقر الشعوب ذات الجلد القاتم ، وبدأت هذه ترفض دائما ، أن تدعن للسبب الذي يدفع الشعوب الأولى أن تتحكم . فهذه هي العنصرية ، إنها الحقد والكراهية المبطنة للأعراق الأخرى الملونة ، دون النظر إلى أي من الصفات الإنسانية الأخرى ، أو صفات مكتسبة ، أنها لامعقولية جعلت الشعوب الأخرى ترفض منطق هذه السيطرة ، وهذا الفرض الأعوج . إن الإنسان الأبيض يريد العالم ولكنه يريد لوحده ، بالنسبة إليه وحده يكشف نفسه المعلم المرسول لهذا العالم . فهذه هي الأنانية المجحفة ، فهو يريد هذه المعمورة لوحده ، باعتباره المخلص ليستطيع ، أن يقوم بالمهمة التمدنية المتمقلة في القمع والاضطهاد .

أما " إيمي سيزار " ، مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي ، فهو ثاني اثنين ، أقاما للعالم الثالث الزنجي نظرية فلسفية وسياسية ، لبث الوعي في نفوس الزنج ، وبناء أرشية حضارية بثبت عليها تاريخ القارة السمراء ، وانطلاقا منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز . أما الآخر فهو " لوي بول سنغور " ، أما الثاني ، فهو " فرانز فانون " . ولد إيمي سيزار في مدينة " باس بوانت " إحدى المدن الساحلية في شمال المارتنيك ، وهي جزيرة من الجزر العديدة ، التي تتكون منها بلاد الأنتيل ، والتي اقتسمتها الدول الاستعمارية ، وكانت من نصيب فرنسا ، وكانت تسمى جزيرة الازدهار



.وهي غنية بإنتاجها الفلاحي خاصة الفت السكري والتبغ ، وسكانها أغليتهم من السود.

زاول إيمي تعلمه ببلده ، ثم بالمعهد الثانوي بعاصمة المارتنيك " فور دي فرانس " ، الذي زاول به فرانز فانون تعليمه .

ارتحل إلى باريس ودخل هناك دار المعلمين العليا ، حيث لمع في دراسته وتفوق ، ولفت إليه انتباه المدرسين ، وأفاد من أساتذه الفرنسيين المشهورين ، إذ ذاك مثل " لوسين " أستاذ علم النفس ، و " لوي لافال " أستاذ الفلسفة . ودرس المذاهب الاشتراكية . (52)

وفي باريس تعرف على " سنغور " ، فكان لقاءؤه به اللقاء الحاسم ، واكتشف كل من الشاعرين في شخص الآخر الصديق الملتزم ، وتكون منهما ثنائي كان لهما الأثر الكبير في الدفاع عن السود ، والتشهير بوضعيتهم . ومنذ ذلك الحين أخذ سيزار ، يعي الوعي العميق الصلات التاريخية والعنصرية ، التي توحد بين زنوج العالم بقطع النظر عن بلدانهم ، وأخذ يكتشف إفريقيا ويطلع على شئونها السياسية والاجتماعية . وانكب على كتب التاريخ الإفريقي ، فتجلت له الحقيقة التالية ، وهي أن البلدان الأوروبية زيفت التاريخ الإفريقي ، وكذبت الكذبة الكبرى على الزنوج ، إذ قدمتهم في صورة شوهاء ، صورة يخجل منها كل زنجي ، واستنتج أن وضعية الأفارقة ، هي وليدة الاستعمار ، وأن أوروبا هي التي نسجت خيوط الأسطورة القائلة بوجود استعباد الأسود ، وذلك لاستغلاله ونهبه واضطهاده . . (53)

ويشرح الصديقان في عملهما قصد بث الوعي بين صفوف السود ، فأنشأ معا مجلة " الطالب الأسود " ، التي تبلور فيها مفهوم الزنجية ، كمذهب فكري وحضاري وفلسفي ، يوحد بين كافة الزنوج ويهيب بهم إلى الوعي ، وإثبات الذات والاعتزاز باللون الأسمر ، والتخلص من الأقنعة والثياب المستعارة ، والقضاء على الإحساس بالعار ، الناتج عن النسبة إلى اللون الأسود . وأخذ الشاعران يبعثان في النفوس الثقة والإيمان بمستقبل كريم باسم . أما سيزار فقد جعل يشهر بفساد المجتمع في جزر الانتيل ، وخاصة في مسقط رأسه المارتنيك ، ويرسم بؤس الشعب ومرارة واقعه ، ويطالب بالافتخار

بالثقافة الإفريقية والتاريخ الإفريقي ، ويذكر بالانتماء إلى حارات الزوج ، ويتغنى بالأصالة الإفريقية وبنفون الزوج وعاداتهم . ورجع إيمي إلى بلاده ، ليدرس بالعاصمة في نفس للمعهد الثانوي ، الذي تعلم به ، وقد أثارت فيه هذه العودة كوامن الحنين إلى بلده ، واختلجت نفسه بمشاعر الشوق ، فكتب رسالته الشعرية " دفتر عودة إلى مسقط الرأس " . (54)

وهي بمثابة قصيدة طويلة نشرها منجمة في مجلة " الإرادة " ، ثم برزت في كتاب مستقل ، وهي أول قصائده ، وتمثل ملحمة سجل فيها نضال شعب ، يقوم به يوميا ضد نفسه وضد الاستعمار وضد بيئته . أراد سيزار أن يعمق الوعي في نفوس الزوج خاصة سكان الانتيل ، ليغير من مصيرهم ويخلقوا من جديد . فاستوحى شعره من واقع جزيرته المعذبة ، ومن حياة أهله المهانين ، وهي حياة استفحل فيها داء الجوع ، ووسمت بالبأس والعناء اليومي ، إذ أرهقت نفوسهم بالخضوع والتذلل والاستسلام ، واستولى الخوف واليأس على قلوبهم . ، وأن أغراض هذه القصيدة تنبثق عن ملاحظة إيمي لمواطنيه ، وقد ذهبوا ضحية البطالة والمرض ، وزجوا في السجون ، سيئون تحت كلاكل الاستعمار ، مفقودي الكرامة ، يرزحون تحت وطأة التاريخ المزيّف ، الذي لخطاه الاستعمار بعار الاستعباد والظلم .

وجد سيزار أن سكان الانتيل يخجلون حتى من لونهم الأسمر ، ويودون لو كانوا بيضا متكرين لدمهم وعرقهم ، وكلهمك رغبة في الالتصاق بالحضارة انغريية ، في حين أن هذه حضارة أجنبية عنهم قد أنكرتهم هي نفسها . وأجمع النقاد على أن هذه القصيدة رئيسية بالنسبة إلى كل الأفارقة ، ورأوا فيها الظاهرة الثورية لقسم من العالم القالتي ، وهم الزوج . ونحن نحس في هذه القصيدة بوحي حاد لوحدة الأسود في عالمه ، وحدة إزاء التاريخ وإزاء الواقع المرير ، وإزاء الحياة بدون معنى ولا رحمة . وما هذه الوحدة إلا صورة لوحدة التحرر . ومن هنا نشأت الدعوة إلى الاعتزاز باللون الأسود ، وبشعوب الانتيل ، وبالرضاء بالجنس بكامله وبدون احتراز . (55)

رجع إيمي سيزار إلى باريس حيث استقر ، وقد انتخب نائبا عن بلاده في البرلمان الفرنسي . ونشر كتابه " خطاب عن الاستعمار " وإفريقيا ، إذ ذاك لا تزال تعاني وطأة

الاستعمار ، فألقى صرخته المدوية ، التي تنذر بانهار الحضارة الغربية وجنونها ، ذلك لأنها لم تكن قادرة على حل المشاكل الناتجة عنها خاصة مشكلة العنصرية . وصور الكتاب أخلاق المستعمر المنحطة ، التي تعتمد على الكذب ، وتتصف بالنذالة وترمي إلى الفساد ، وفند أقوال كثيرة تدعي مزية الرجل الأبيض علياً لأسود ، وتزعم أن الزنوج خلقوا بطبيعتهم للاستعباد ، وكشف أن سياسية الغرب الاستعمارية ، خالية من كل نزعة إنسانية حقيقية ، وأن المستعمرين هدموا كل حضارة في إفريقيا ، وقوضوا دعائم كل وطن ، وخبروا القوميات واقتلعوا جذور الصالة الإفريقية . وحلل إيمي سيزار كلك في كتابه هذا نفسيات كل من المستعمر والزنيجي ، فالمستعمر يستعمل الضغط والإرهاب والسجن ، ويغتصب ويسرق بكل حقد وكراهية واحتقار ، بينما الأسود يعاني من الخوف والخنوع وعقدة النقص وذل السؤال (56)

### الخلاصة .. والنتائج عن الاستعمارية وما بعد الاستعمارية

هذا ونلخص إلى الدراسات الاستعمارية أضحت بديلاً عن الدراسات الاستشراقية / خطاب ما بعد الاستشراق ؛ فظهرت فيما يعرف بنظرية الأدب واللغة ما بعد الكولونالية . أما النقد والنظرية ما بعد الكولونالية ، فيظهران بقوة في التعامل بصورة وافية مع تعقيدات الكتابة ما بعد الكولونالية ، ومصادرها الثقافية المتنوعة . سيما أن هذه النظريات الأوروبية ، تنم على تقاليد ثقافية الخاصة ، وإن تخفت خلف أفكار زائفة عن " الكونية " ، بل أن الممارسات الكتابية ما بعد الكولونالية ، تضع تحت طائلة الشك والمساءلة ، كل ما تقدمه النظرية الأوروبية عن الأسلوب والنوع ، وكونية اللغة وأنظمة المعرفة والقيمة ، دون أن تدعو في أغلب الأحيان ، إلى الانغلاق أو الخصوصية أو السلفية ، وإنما إلى الاختلاف والتنوع والهجنة ، وسواهما من المفردات التي أشاعتها النظرية ما بعد الكولونالية .

إن الاستعمار الأوروبي في دفعه العالم الكولونيالي ، إلى هوامش تجربة المركز ، قد دفع الوعي إلى أبعد من الحد ، الذي يمكن فيه قبول المركزية الأوروبية الأحادية ، في كل مجالات الفكر دون مساءلة أو شك ، وبعبارة أخرى فإن العملية الإقصائية ، التي أفلحت في البداية في تهميش العالم الكولونيالي ، قد انقلبت على نفسها وراحت تدفع هذا

العالم ، إلى مواقع يمكن النظر منه إلى كل تجربة ، على أنها غير متمركزة ، ومتعددة ومتنوعة وهجينة ، وإذ غدت الهامشية مصدرا لا يضاهي للطاقة المبدعة . وإذا ما كان الدافع تجاه التعدد واللامركز حاضرا على الدوام ، في تاريخ الفكر الأوروبي ، إلا أن وضعية المجتمعات والثقافات المهمشة ، قد مكنتها من بلوغ ذلك على نحو مباشر وأشد قوة . ولعل أرفع ميزة تزين التابع حين ينهض ، هي ألا يكتفي بتكرار صورة السيد وسيرته .

المصادر والمراجع والهوامش

- (1) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ترجمة خيري دومة ، دار أزمنة ، عمان ، الأردن - 2005 ، ص : 28
- (2) - حفناوي بعلي : صورة الجزائر في الكتابات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة الأغواط ، الجزائر ، العدد 3 ، ديسمبر - 2004 ، ص : 197
- (3) - حفناوي بعلي : أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر - 2004 ، ص : 198
- (4) - ثائر ديب : أدب ما بعد الكولونيالية ، مجلة بناء الأجيال ، سورية ، العدد 53 ، خريف - 2004 ، ص : 164
- (5) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 78
- (6) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 140
- (7) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 6 ، 7
- (8) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 48
- (9) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 80
- (10) - بيل اشكروفت ، وآخرون : الإمبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار ، النظرية والتطبيق ، ص : 126
- (11) - إدوارد سعيد الاستشراق ، المعرفة ، السلطة ، الإنشاء ، ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 2 - 1984 ، ص : 165
- (12) - إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب بيروت - 1998 ، ص : 123
- (13) - إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ص : 78
- (14) - إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ص : 70
- (15) - إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ص : 143
- (16) - إدوارد سعيد : الاستشراق ، المعرفة ، السلطة . ص : 3
- (17) - إدوارد سعيد : الاستشراق - المعرفة ، السلطة ، الإنشاء ، ص : 39
- (18) - إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ص : 10 ، 11

- (19) - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، مرجع السابق، ص: 238، 240
- (20) - إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، ص: 206
- (21) - إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، ص: 110
- (22) - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص: 65
- (23) - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص: 122
- (24) - الثقافة والإمبريالية، ص: 485
- (25) - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2000، ص: 23
- (26) - بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد. إصدارات سطور، القاهرة - 2001، ص: 44
- (27) - إدوارد سعيد: الإنسية والنقد الديمقراطي، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت - 2005، ص: 17، 23
- (28) - إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت - 2003، ص: 35
- (29) - إدوارد سعيد: صور المثقف، ص: 45
- (30) - تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، سينا للنشر، القاهرة - 1992، ص: 75
- (31) - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص: 172
- (32) - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع السابق، ص: 24
- (33) - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع السابق، ص: 135
- (34) - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص: 224، 225
- (35) - مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة سعيد متناق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت - 2005، ص: 95
- (36) - سارة ميلز: الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات خبز الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة - 2004، ص: 92
- (37) - سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص: 94
- (38) - سارة ميلز: الخطاب، مرجع السابق، ص: 95
- (39) - سارة ميلز: الخطاب، مرجع السابق، ص: 97
- (40) - سارة ميلز: الخطاب، مرجع السابق، ص: 100
- (41) - مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية، ص: 232
- (42) - سارة ميلز: الخطاب، مرجع السابق، ص: 103
- (43) - فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة بيروت، ط 3 - 1979، ص: 5

- (44) - فرانز فانون : من أجل إفريقيا ، ترجمة محمد الميلي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر - 1980 ، ص : 125
- (45) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد 71 ، سبتمبر ، أكتوبر - 1982 ، ص : 30 ، 35
- (46) - سعاد شبحاني : فرانز فانون ، رؤيته لدور الكاتب والأدب الإفريقي ، معهد الإنماء العربي - 1982 ، ص : 15
- (47) - فرانز فانون : سوسيولوجية ثورة ، ترجمة ذوقان قرقوط ، دار الطليعة ، بيروت - 1970 ، ص : 64
- (48) - فرانز فانون : معذبو الأرض ، ترجمة سامي الدروبي ، وجمال الأتاسي ، دار الطليعة ، بيروت - 1979 ، ص : 56
- (49) - فرانز فانون : من أجل إفريقيا ، ترجمة محمد الميلي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر - 1980 ، ص : 176
- (50) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد 71 ، سبتمبر ، أكتوبر - 1982 ، ص : 31 ، 32
- (51) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، ص : 45 ، 46
- (52) - أحمد الطويلي : إيمي سيزار شاعر الأصالة الزنوجية والتحرر الإفريقي ، ضمن كتاب أبحاث في الأدب والتاريخ ، ص : 119
- (53) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، ترجمة مروان الجابري ، وياسر هواري ، دار الشرق الجديد - 1954 ، ص : 30
- (54) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، ص : 30
- (55) - إيمي سيزار : دفتر عودة إلى مسقط الرأس ، ترجمة أحمد الطويل ، ضمن كتاب أبحاث في التاريخ والأدب ، مرجع سابق ، ص : 130
- (56) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، ص : 28
- (35) - مايك كرانغ : الجغرافيا الثقافية ، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية ، ترجمة سعيد متناق ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت - 2005 ، ص : 95
- (36) - سارة ميلز : الخطاب ، ترجمة يوسف بنول ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة قسنطينة - 2004 ، ص : 92
- (37) - سارة ميلز : الخطاب ، مرجع سابق ، ص : 94
- (38) - المرجع السابق ، ص : 95
- (39) - سارة ميلز ، المرجع السابق ، ص : 97
- (40) - سارة ميلز : الخطاب ، المرجع السابق ، ص : 100

- (41) - مايك كرانغ : الجغرافيا الثقافية ، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية ، ص : 232
- (42) - سارة ميلر : المرجع السابق ، ص : 103
- (43) - فرانز فانون : معذبو الأرض ، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي ، دار الطليعة بيروت ، ط 3 - 1979 ، ص : 5
- (44) - فرانز فانون : من أجل إفريقيا ، ترجمة محمد الميلي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر - 1980 ، ص : 125
- (45) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد 71 ، سبتمبر ، أكتوبر - 1982 ، ص : 30 ، 35
- (46) - سعاد شبحاني : فرانز فانون ، رؤيته لدور الكاتب والأدب الإفريقي ، معهد الإنهاء العربي - 1982 ، ص : 15
- (47) - فرانز فانون : سوسيولوجية ثورة ، ترجمة ذوقان قرقوط ، دار الطليعة ، بيروت - 1970 ، ص : 64
- (48) - فرانز فانون : معذبو الأرض ، مرجع سابق ، ص : 56
- (49) - فرانز فانون : من أجل إفريقيا ، مرجع سابق ، ص : 176
- (50) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد 71 ، سبتمبر ، أكتوبر - 1982 ، ص : 31 ، 32
- (51) - محمد قدوري : فرانز فانون والزنوجة ، ص : 45 ، 46
- (52) - أحمد الطويل : إيمي سيزار شاعر الأصالة الزنوجية والتحرر الإفريقي ، ضمن كتاب أبحاث في الأدب والتاريخ ، ص : 119
- (53) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، ترجمة مروان الجابري ، وياسر هواري ، دار الشرق الجديد - 1954 ، ص : 30
- (54) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، مرجع سابق ، ص : 30
- (55) - إيمي سيزار : دفتر عودة إلى مسقط الرأس ، ترجمة أحمد الطويل ، ضمن كتاب أبحاث في التاريخ والأدب ، مرجع سابق ، ص : 130
- (56) - إيمي سيزار : خطاب الاستعمار ، مرجع سابق ، ص : 28





## الفصل الرابع

تطور الخطاب نحو الأسطوري والميثولوجي  
أنثروبولوجية الجسد .. وترويض الثقافة



## تطور النقد الأسطوري

### من الأنثروبولوجيا إلى المقارنة

الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص ، يعطيها من الامتداد ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات . إذ هي توحى بالامتداد عبر المكان والزمان ، وبالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان والحلم والخيال . ومن الأسطورة تسربت ألوان الأدب ، ومهما تحرر فكر الإنسان ، ليخلق مختلف أشكال الأدب . فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة ، لتحكي أحلامها وآمالها ، وترسم دنيها المليئة بالتطلع لآفاق المعرفة . ومن هنا كانت الأسطورة منذ البدء منبع الإلهام الأدبي وفضاء أرحب لعلوم حديثة ؛ كالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والسيكولوجيا .

شكلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث ، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتماما متزايدا بتوظيف آليات هذه المنهج النقدي الأسطوري ، في مقارنة النصوص الإبداعية ؛ شعرا ونثرا ، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج ، فذلك يرجع أساسا إلى حداثة المنهج في حد ذاته ، واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية ، نظرا لاختلاف الأجناس الأدبية ، ومدى ثقافة المبدع ، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية ، وبنائها بناء فنيا يعكس رؤية الفكرية والفنية .

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية ، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة ، ثم يصنفها تصنيفا نوعيا ، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية ، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي ، ومدى احتفاظها بخصائصها ، كشخصية ، أو حادثة ، أو موتيفا أسطوريا ، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية ، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي . ويعود هذا إلى أمرين :

1- قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي ، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير ، والذي يمنحها خاصية التشكيل والتحول ، لكي يصبح جزءا بنيويا للعمل الأدبي نفسه ، ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية للمبدع .

2 - القدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة ، شخصية ، أو حادثة ، أو موتيفا؛ أي تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي ، يخدم رؤية المبدع ، من خلال جملة التحولات والتحويلات ، وحتى التشوهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أو تلك .

تطور النقد الجديد في مراحل المتأخرة ، نحو ما يعرف باسم " نقد النماذج العليا " أو النقد الأسطوري . يتصل هذا النقد في جذوره ، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة ، ومن ذلك ما أورده الأنسة "جسي وستون " حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها "من الطقوس إلى أدب الرومانس " ، وما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي "جيمس فريزر" في كتابه الغصن الذهبي ، وإدوارد تايلور ، وأرنست كاسيرر ، وماكس مولر ، وت.س. إليوت ، وشتراوس ، وجيلبير دوران ، وإلياد مارسيا . والأنسة هارسون ، ولورد روجلان ، وبراون ، وفرانز بواس ، ومالينوفسكي ، والأنسة مود ودكين ، ونورثروب فراي ، وغيرهم .

#### النقد الأسطوري .. من الأنثروبولوجيا إلى الدراسة المقارنة

ومن أبرز العلماء الذين اهتموا بدراسة هذه الظاهرة ، علماء المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية في القرن التاسع عشر ، التي تبدأ بتايلور ، وجيمس فريزر ، وتستمر في أندرو لانج ، وهارتلاند ، وكرولي ، وغيرهم . ومع أن هؤلاء جميعا يتميزون بسعة الإطلاع ، ويتميز فريزر و لانج من بينهم ، بأنها كانا أستاين في الآداب الكلاسيكية ، إلا أن عملهما الرئيسي جميعا ، لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها الأدب .

ومن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة حول الأسطورة ، برزت المدرسة التطورية ، وكان من أبرز روادها " إدوارد تايلور " ، الذي اعتبر كما يرى كاسيرر أن العقلية البدائية لا تتناقض مع العقلية المتحضرة ، لأن صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها . صحيح أن النتائج التي تمخضت عنها العقلية البدائية ، تختلف عنها عند المتحضر ، لكن ذلك ليس نتيجة لاضطراب المنطق عند البدائي ، بل بسبب المقدمات الخاطئة التي انطلق منها . فالبدائي ليس متخلفا في عقلية ، والفرق بينه وبين المتحضر هو

في الدرجة فحسب ، وقد نتج عن ذلك بسبب طبيعة المادة أو المعطيات التي كانت بحوزته . (1)

ومن علماء المدرسة التطورية الأنثروبولوجية البارزين " السير جيمس فريزر " ، الذي يعتقد أن السحر كالعلم ، ولكنه زائف لأنه يسيء تطبيق أبسط عمليات العقل الأساسية ، أي توارد الأفكار عن طريق المشابهة أو التواصل . إن الشعيرة أو الأسطورة بالنسبة للنقاد الأدبي ، هما محتوى العمل الدرامي ، والغصن الذهبي من وجهة نظر النقد الأدبي ، هو مقالة عن المحتوى الطقسي للدراما ، أي أنه يعيد بناء الطقس النموذجي الأصلي ، الذي يمكن أن تكون المبادئ العامة للدراما ، قد نشأت عنه منطقيا وليس زمينا . ويرى فراي أن كتاب فريزر الغصن الذهبي ، يفهم منه في الظاهر أنه عمل في الأنثروبولوجيا ، ولكن تأثيره الأعظم كان في حقل النقد الأدبي ، أكثر منه في الحقل الأنثروبولوجي .

أما التأثير الذي تركته هذه الموسوعة " الغصن الذهبي " فهو عظيم ، يصفه جون فيكري قائلا : " لا أحسب أن أحدا ينكر مدى وقع الغصن الذهبي وتأثيره ، فهو ليس فقط أعظم معالجة موسوعية للحياة البدائية في اللغة الإنجليزية ، إنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس " . (2)

وليست الأسطورة في الغصن الذهبي ، سوى ذريعة يتذرع بها فريزر ، ليعرض رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري ، تمشيا مع التيار الذي كان يسوده القرن التاسع عشر . فقد حدد فريزر نفسه موضوع الكتاب بأنه دراسة للتطور الطويل ، الذي مر به فكر الإنسان وجهوده ، للسيطرة على العالم وعلى الكون . فالطابع الغالب على الكتاب إذن هو الطابع التطوري المقارن ، الذي يعتمد على جميع المعلومات والحقائق ، من جميع أنحاء العالم وفي كل الأزمان ، للتعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها . (3)

ونشرت الأنسة هاريسون " الفن القديم والشعائر " ، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى ، المتمثل في المسرحيات وفن النحت . وفي السنة التالية نشر كورنفورد " أصول الملهاة الأتيكية " ، وحلل فيها الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها .

ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج ، وقد قدما دراستين متأخرتين إلى حد ما ، ولكنهما على قدر كبير من الأهمية هما : الأنسة جسي وستون ، ولورد راجلان . فقد جاءت دراسة وستون متأثرة فريزر وهاريسون ، قررت أن تطبق نظريتهما الشعائرية ، على أصول القصص الرومانسية ، وكتابها " من الشعائر إلى القصص الرومانسي " شاهد على النجاح ، الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطلسمية أخيرا مفهومة ، على أساس من تكوينها في طقوس الخصب .

أما لورد راجلان ، فقد كان كتابه " البطل ؛ دراسة في الكلاسيكي ، الأسطورة والدراما " من أهم الكتب المعاصرة ، وإن لم تلق إقبالا وتذوقا . وهو دراسة للأبطال التقليديين ، والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل : روبن هود ، وسيجفريد ، وأرثر ، وكوخولين ، وأوديب ، وروميلوس ، وموسى ، وغيرهم . وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد ، هو الأنموذج البطولي الأعلى . فكتابه ليس تاريخا ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية . وقد اعتمد في محتواه على فريزر وهاريسون وستون . (4)

ثم قامت دراسات أنثروبولوجية ، تعارض الاتجاه التطوري السائد عند تايلور وفريزر . يمثل هذا الاتجاه علماء بارزون من مثل : رادكليف براون ، وبرونسلاق مالفينسكي . أما المؤسس المباشر للوظيفية ، فهو العالم الأنثروبولوجي الأمريكي من أصل ألماني " فرانز بواس " ، الذي ربط في جهوده بين الأدب الشعبي والأسطورة ، والفلسفة ، والدين ، مع الحياة اليومية للشعوب المختلفة .

ويعتبر مالفينسكي أن الأسطورة ، تلعب دورا كبيرا على الصعيد الفني ، حيث يقول " .. من هذا كله أريد أن أثبت أن نشأة الأسطورة تكون بدافع حضاري ، ولكن ليس معنى هذا أن نتغاضى عن الجانب الفني فيها . إن الأسطورة تنطوي في داخلها على بذور للمحمة المستقبل ، وعلى بذور القصة والمسرحية . وقد استخدم رجال الفن الأسطورة أروع استخدام " . (5)

ثم نشأت عن ذلك المدرسة البنائية ، ومؤسسها " ليفي ستراوس " ، الذي انتقد الاتجاه التطوري ، موضحا أن أصحابه يعتقدون أن الحضارة الغربية ، هي الأرقى في

التطور الإنساني ، نسبة إلى الجماعة البدائية التي كانت بمثابة مراحل سابقة للتطور . ويرى أن العقل البشري ، هو واحد عند البدائي وعند الحضري ، لأنه يستخدم نفس العمليات العقلية . ويختلف ستراوس في طريقة تعامله مع الأسطورة ، فهو بعكس من تقدمه من الأنثروبولوجيين ، لا يعبأ بالعثور على الأسطورة الأصلية ، بل أنه يعامل كل الروايات على قدم المساواة . كما استأنف ستراوس دراساته في الأساطير ، مستعينا بالمشابهات " الأنثروبولوجية " ونتائج التحليل النفسي ، فظهر في كتابه بوضوح إيمانه بفكرة وجود أساس شعوري عميق في الإنسان ، إلى جانب شعوره الواعي . (6)

وحين يتكلم علماء الأنثروبولوجيا والمفكرون البنائيون ، عن الواقع والأسطورة في الأدب ، فإنهم لا يقصدون التمييز بين الوقائع التاريخية المحددة والأحداث الخيالية المفردة رغم أهمية ذلك ، وإنما هم يقصدون في المحل الأول معرفة الخصائص والمميزات العامة ، لمختلف المكونات التي تدخل في بناء العمل الأدبي . بل الأكثر من ذلك أنهم قلما يهتمون بالتركيز على عمل أدبي واحد معين . ذلك أن عميد البنائيين الفرنسيين ستراوس ، يرى أن الثقافة الإنسانية يمكن التمييز فيها ، بين عدد من الوحدات الكلية أو الثقافات المختلفة ، لأنه يهتم بمشكلات المقارنة عبر الثقافات المختلفة . فالمنهج البنائي له في نظره قدرة عجيبة على إضاءة الطريق أمام الباحث ، لأنه يكشف له عن وجود أبنية ذات نمط موحد في المنتجات الثقافية ، التي تبدها الثقافات المتباينة . (7)

وعلى الرغم من أن أهداف ستراوس ودراساته ، قد أسهمت إسهاما فعالا في تأسيس منهج في النقد الأدبي ، وهو المنهج البنوي ، غير أن التقنيات التي استخدمها ، هي تقنيات المنهج الأسطوري : التماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعي ، والبناء القبلي ، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية ، أو المصفوفة الجبرية ، التي تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة ، في الذهن البشري اللاشعوري . وتحولت الأسطورة في ضوء منهجه البنوي ، كما لو كانت مجرد ظاهرة تشبه غيرها من الظواهر الطبيعية ، وتقبل بالتالي دراستها دراسة علمية موضوعية ، بعيدا عن مضمونها أو محتواها الاعتقادي . (8)



ومن النظريات التي حاولت تفسير الأسطورة ، تلك التي جاء بها " ماكس مولر " ، رابطا بين الأسطورة واللغة . وقد ذكر أن الفيلولوجيا زودتنا بمجهر حقيقي ، يمكننا بواسطته الكشف عن حالة الفكر واللغة والدين والحضارة . وقد ذهب مولر والنقاد المنتمين إلى مدرسة الأساطير المقارنة ، إلى أن الأسطورة على الرغم من كونها مظهرا من مظاهر اللغة ، إلا أنه يمثل الجانب السلبي منها وليس الإيجابي . صحيح أن اللغة تمتاز بالعقل والمنطق ، ولكن يمكن اعتبارها مصدرا للأوهام والأباطيل في الوقت نفسه ، والسبب أن في اللغة كلمات عامة ، تمتاز بالغموض والإبهام باستمرار . (9)

ومن أبرز من بحثوا في الأسطورة الفيلسوف والناقد الألماني " أرنست كاسيرر " ، فهو يرى أن اللغة والدين والفن ، ليست سوى أجزاء من عالم الإنسان الرمزي ، وهي الخيوط المتنوعة لنسيج شبكة الإنسان الرمزية . من هنا كان علينا أن نحدد الإنسان بأنه حيوان ذو رموز ، بدلا من حيوان ناطق أو عاقل ، لأن الطاقة الرمزية هي التي تميز الإنسان وتمهد له طريق الحضارة . (10)

إن الأسطورة عند كاسيرر شكل حياة ، يتسم بوحدة الوجود ووحدة المشاعر ، ففي عالم الفعل السحري الميثولوجي ، لا توجد حدود فاصلة بين المادي والروحي ، أو بين الطبيعي والذاتي ، حيث يحدث التبادل المستمر بين عالم الروح وعالم المادة . فالعلاقة بين الأسطورة والفن علاقة وثيقة للغاية ، كما أن العلاقة بين الأسطورة واللغة . فالأسطورة في نظر كاسيرر لا تتكون من رموز مجردة ، كالتي نجدها في العلم ، بل أنها تتكون من صور مشخصة مباشرة ، تشبه الصور التي نجدها في تعبير الإنسان البدائي ، أو الطفل عن مشاعره وعواطفه . (11)

وتتفق الأنسة " سوزان لانجر " مع أستاذها كاسيرر في كتابها " مفتاح جديد للفلسفة " ، في اعتبار الأسطورة المرحلة البدائية للفكر الميتافيزيقي ، والتجسيد الأول للأفكار العامة ، وعلى الرغم من أن سوزان لانجر ، تربط الشعر والفنون هامة بالفكر الأسطوري ، فهي لا ترضى بالتسليم باعتبار الفن مرحلة عابرة في التاريخ العقبي للإنسان ، بل إن الفن على النقيض من ذلك شكل رمزي جديد ، قادر على البقاء جنبا إلى جنب مع الفلسفة ، والعلم وأشكال الفكر الأسمى . ولا تقف سوزان عند القول بأن

الفن رمز ، بل إن لكل فن معنى لأو مدلولاً يشكل صورة الإحساس وصورة الحياة نفسها ، كما يحسها الفنان وكما يعرفها ، ذلك هو المعنى الحيوي ، مستخدمة لفظ " الحيوي " ليس كمصطلح مبهم ، ولكن كوصف يحدد الصلة الوثيقة للمدلول بدينامية موضوع التجربة . (12)

أما جيلبير دوران الذي تتلمذ على غاستون باشلار ، وتأثر إلى حد كبير بدراسات يونغ وميرسيا إلياد ، قبل أن يكون لنفسه طريقاً مغايراً ، يحاول فيه سبر أغوار الرموز والأساطير والحكايات الشعبية ، التي تتمحور حولها أو من خلالها " كوكبات " ، أو خلايا أو أنساق الصور الذهنية ، التي ينتجها الخيال البشري خوفاً أو أملاً ، هروباً أو إثماً ، قنوطاً أو رجاء .

فالأسطورة في نظر دوران ؛ منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية ، تحت تأثير نسق ما . والأسطورة هي بداية تعقلن ، لأنها تستخدم سياق الرواية ، الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والأنموذجات إلى أفكار ، وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق . وكما أن النموذج يحفز الفكرة والرمز يلد الاسم ، فإن الأسطورة تدعم عقيدة دينية أو مذهباً فلسفياً ، أو حدثاً تاريخياً أو رواية ملحمية . كما نلاحظ أن التنظيم الحركي للأسطورة ، يتناسب في أغلب الأحيان مع التنظيم السكوني ، الذي سباه دوران بـ " كوكبة الصور " . (13)

كان من نتيجة الاهتمام بالأشكال الرمزية المختلفة ، اللغوية وغير اللغوية ، أن ظهر اتجاه قوي في الأنثروبولوجيا الرمزية ، لدراسة الأشكال الرمزية المجازية من اللغة . ومن هذا القبيل الرموز التلخيصية ، والتي تتصف بالتكثيف والاختصار ، والتي تكون موضع الاحترام والتقدير . (14)

ويقترّب جداً من الأسطورة الرمزية ، تلك الأسطورة التي يضغها الباحثون تحت إطار الأسطورة التاريخية . في هذا اللون من الأساطير يرتفع الأبطال بحكم قدراتهم ، أو بحكم أدواتهم إلى مصاف أصحاب القدرات الخارقة ، قيأتون بالمعجزات ويحققون لأنفسهم ، أو للرمز الذي يرمزون إليه الانتصار على القدر ، أو على القوى المعوقة للإنسان . وبعض الأساطير تحمل الفعل لأبطالها عمق الرمز في الانتصار على ما يضايق

الإنسان ، ويحد من قدراته ، بينما تحمل بعض الأساطير الأخرى تمجيذا لأعمال الإنسان القوي ، متخيلة في منطقتها ومكثفة إلى بؤرة ، تتجمع حولها كل ملامح العظمة المترسبة في نفس الإنسان في بحثه عن الخلود . (15)

### تطور النقد الجديد نحو الأسطوري

إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيرا كما هو واضح من الأنثروبولوجيا ، غير أن ثمة ارتباطا قويا بين توجهات النقد الجديد أيضا ، خاصة في أعمال " فراي " . فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني ، اعتمدها النقاد الجدد في أمريكا ، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلانيين . وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد " فراي " يقترب من البنيوية شيئا فشيئا . بل من الممكن أن نعد أعمال " فراي " وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهابا للبنيوية ، وتأكيذا لبعض الملامح ، التي جاءت بها الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية .

وقد اكتسب النقد الأسطوري أبعادا ، نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد مثل الأنسة مود ودكين " التي نشرت عام 1934 كتاب " أنماط نموذجية في الشعر " ، وكذلك ولسون نايت ، ثم " نورثروب فراي " الأكثر تأثيرا ، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه ، خاصة بعد صدور كتابه الشهير " تشریح النقد " عام 1957 .

ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى ، بأنه نمط من السلوك أو الفعل ، أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص ، أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير ، ويعكس أنماطا أو أشكالا بدائية وعالمية ، تجد استجابة لدى القارئ ، ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث ، في بعض الثقافات القديمة ، كأسطورة " تموز " عند البابليين ، و " أدونيس " لدى اليونانيين القدماء .

ويتناول فراي في كتابه " تشریح النقد " أعمالا أدبية يرى أنها تنتظم في إطار نماذج عليا ، تأخذ شكل تكوينات أسطورية ( حركات وعناصر بنائية تنظيمية ) ، وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة : ربيعا ، وخريفا ، وشتاء ، وصيفا ، وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير في هذا التوجه النقدي .

يعد كتاب فراي من أجراً المحاولات الطموحة ، في إنشاء تصنيف جديد للأدب ، يركز على مبادئ أسطورية ، والذي نشره عام 1957 ، حيث يعالج أيضا الأساطير الكلاسيكية ، ويتعامل معها كقواعد للنماذج الأصلية الأدبية . إن الأدب من وجهة نظر فراي ، هو أسطورة أزيحت من مكانها وأفضل طريقة لفهمه ، هو إرجاعه إلى نصه الأسطوري الصحيح .

لقيت بحوث فراي اهتماما واسعا ، الأمر الذي شجعه على مواصلة جهوده في هذا المنهج الأسطوري " وما عتنت أن وجدت نفسي واقعا في شرك نواح من النقد ، تتعلق بكلمات مثل الأسطورة ، والرمز ، والشعائر ، والنموذج البدئي . كما أن الجهود التي بذلتها سابقا ، لإيضاح هذه الكلمات في عدة مقالات منشورة ، لاقت من الاهتمام ما شجعني على المضي قدما في هذا المنهج " . (16)

لا يزال النقد الأسطوري يقر للعالم الكندي " نورثروب فراي " بكثير من الفضل على هذا المنهج ، فبفضل أعماله ودراساته تبلور هذا المنهج . ويرى " فراي " أننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل الفهم الدقيق للقصة التي قرأناها ، أو سمعناها ، وبالتالي علينا أن نكشف ونتبين الموضوع محور القصة ، ثم نحاول تركيب عناصرها وتجميعها ، كما يؤكد على وجود نوعين من من الاستجابة للعمل الأدبي ، خاصة عندما نكون أمام قصة :

- النوع الأول هو الاستجابة غير النقدية ، أو ما قبل النقدية ؛ لأننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل المطالعة الكلية للكتاب ، وبهذا نكون قد عرفنا ما يرمي إليه المؤلف .
- النوع الثاني هو الاستجابة إلى الموضوع ، أي الاستجابة التي تأتي بعد انتهائنا من المطالعة ، وفهمنا للموضوع وللمغزى ، وبعد أن أصبح ننظر إلى العمل بوعي وفهم ، نستطيع في هذا الحال أن بدأ بالنقد . (17)

ويرى " فراي " أن النقد الأسطوري يستند أساسا إلى فكرة الانزياح ، لأن الأدب بالنسبة له هو " أسطورة متزاخعة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل ، وهي البنية وكل صورة في الأدب ، مهما تراءت لنا جديدة ، لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى " . (18)

هذا ويعتبر فراي من المنتمين إلى المدرسة النقدية البنائية ، ولكن بنائته تختلف عن البنائية الفرنسية ، لأنه يترتب على المبادئ التي ينطلق منها فراي نتيجة خطيرة ، تعارضها المدرسة البنائية الفرنسية بشدة ، وهي أن الأبنية التي تشكلها الظواهر الأدبية ، تبدو على نفس مستواها ، أي أنها أبنية أو أشكال يمكن ملاحظتها مباشرة ، وهذا على عكس ما انتهى إليه زعماء البنائية .

إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيرا كما هو واضح من الأنثروبولوجيا ، غير أن ثمة ارتباطا قويا بين توجهات النقد الجديد أيضا ، خاصة في أعمال " فراي " . فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني ، اعتمدها النقاد الجدد في أمريكا ، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلايين . وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد " فراي " يقترب من البنيوية شيئا فشيئا . بل من الممكن أن نعد أعمال " فراي " وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهابا للبنيوية ، وتأكيذا لبعض الملامح ، التي جاءت بها الشكلائية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية .

اقتحم عدد من النقاد الجدد في أمريكا موضوع " العلاقة بين الأسطورة والنقد " ، الذي يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي ، ويطلق على هذه المجموعة من النقاد اسم " نقاد الأسطورة " ، تأثروا أشد التأثر بالدراسات الأنثروبولوجية ، التي نمت في السنوات الخمس الأولى من هذا القرن، وكان أشد ما أثر فيهم، إعادة اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والطقوس والشعر ، تعد أشكالاً من التعبير موجودة في بداية أية حضارة ، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات، هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير ، التي تنمو " الحالة الإنسانية " في ظلها وبتأثيرها . يقول إليوت : " إن الدراسات السيكلولوجية والأنثروبولوجية ، قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً ، لم يكن له عهد بها من قبل " . (19)

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر ، كما أثر في الشعر الرمزي ؛ فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي . وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه ، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد

حكايات طفولية أو لامعقولة ، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي ، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه ، أننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديما وحديثا ، إنها ما تزال إلى الآن منبعا غزيرا ، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون ، وغلبت قديما على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية .

### النقد الأنجلوساكسوني والمنهج الأسطوري

يقدم " النقد الجديد " وجهة نظر واسعة من خلال المقارنة ، الأمر الذي يمكنه من أن يضيف فكرة النموذج والأسطورة . هذه الملاحظة النقدية إلى " المنهج الأسطوري " ؛ وهو منهج مشتت وإشارات من نقد إليوت ، ومحمول شعره ، وحسبما قال " إن الشاعر أكثر بدائية ، وأكثر تحضرا من معاصريه " . ويمكن أن نعد ملاحظاته وتعليقاته النقدية ، التي خص بها قصيدته المشهورة " الأرض الخراب " ، وقصيدة " مارينا " ومسرحية " حفلة كوكتيل " ، وتطبيقاته على رموز وصور تراجيديات شكسبير بمثابة منهج "نقدي أسطوري" مثمر. يضع لبناته الأولى شعرا ، وكثيرا ما اختلطت الرؤية الشعرية بالفكرة النقدية .

وجد إليوت في المنهج الأسطوري طريقة للسيطرة والتنظيم ، الذي يضيف شكلا وأهمية على ألبانوراما الهائلة ، التي تمثل العبث واللاجدوى في الحضارة الغربية المعاصرة ، ويستخدمه على نحو آخر أسلوب معالجة للتوازي ما بين ما هو حديث وما هو قديم؛ ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على المتوازيات ، يجري إسقاط التقاليد باطراد على الحداثة ، وتحقق الاستفادة من أساطير " الغصن الذهبي " هذا التوازي ، استخدم إليوت بدلا من الأسلوب السردى الأسلوب الأسطوري في الأرض الخراب. (20)

نجد عددا من النقاد الجدد الذين تأثروا بإليوت ، يهتمون بالأسطورة والنواحي الرمزية في الصور ، وقد شجعهم على ذلك الاهتمام صنيع بعض شعراء الحداثة ، الذين يعتمدون إلى استخدام الصور الرمزية والأسطورية . ولعل النقاد الأسطوريين الجدد ، قد تأثروا أكثر بفكرة أن الإنسان البدائي ، مازال كامنا في دواخلنا. يدين النقد الأسطوري في هذه الناحية بكثير إلى كشوفات فريزر ، ومدرسة كمبرج الأنثروبولوجية " .. إن

الدراسات السيكلولوجية ، والأنثروبولوجية ، قد فتحت في النقد الحديث آفاقا لم يكن له عهد بها من قبل " . (21)

تنبه إليوت إلى أهمية الأنثروبولوجية في النقد الأسطوري ، وأنها مجال دراسي واسع يبحث في العلاقة بين الشعور الجمعي ، وتصورات الجنس البشري البدائية ، ويجمع بين الدرس الأنثروبولوجي والنقد الأسطوري ، والناقد يتناول في هذا المجال بوجه خاص نماذج الصور البدائية ، الناجمة من جملة الرواسب في النفس الإنسانية المنحدرة من الأسلاف البدائيين .

يتناول إليوت الرمز الأسطوري ، بمثابة تمثيل حدسي يقوم به الشاعر المبدع ، ولتفسير رمز الأسطورة على ضوء ذلك المفهوم ، يجعل الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة ، في الحياة المعاصرة ، وعلى وجه الخصوص الميثولوجية اليونانية ، فأسطورة " تريسias " بكل دلالاتها تجسد على الحضارة الغربية الحديثة ، التي أصيبت بالعمى ، وتتخبط في مدارك الانحطاط ، فالرمز الأسطوري في رأيه يجد مناخا ملائما داخل العلاقات البشرية الراهنة " رغم أن تريسias ، لا يعدو أن يكون مشاهدا ، وليس شخصية بحال ، إلا أنه أكثر الشخصيات أهمية في القصيدة ، لأنه يوحد الآخرين جميعا ، فكما أن التاجر الأعور ، بائع الزبيب يذوب في الملاح الفينيقي ، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة ، ويجتمع الجنسان في تريسias " . (22)

ينصب نقد إليوت الأسطوري على رمزية اللغة ، التي هنا لا تعني هنا رمزية بمعناها الساذج البسيط ، فالناقد يبحث في ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة ، من أجل الوصول إلى الرمزية المنبثقة من دلالات الأسطورة ، التي تتميز بالشمولية ، فحال تريسias وواقعه ، يشمل بقية الذوات الأسطورية : التاجر البائع ، والملاح الفينيقي ، ومجموع النساء ، وهي مفرد بصيغة الجمع لمختلف الشرائع الاجتماعية . وتبدو قيمة هذه الأساطير ، التي يوردها إليوت في شعره ، تطبيقا لوجهة نظره في النقد الأسطوري ، في الدلالة العامة التي تحملها داخل بنيتها العميقة ، فهي تعكس العالم والعقل البشري ، الذي هو نفسه جزء من هذا العالم .

أسرف إليوت في إيراد الأساطير الدينية المتلبسة بالمسيحية، ثم يعلق عليها بما أوحى له من دلالات أسطورية، شارحا مفككا بنيتها الرمزية، فهو يورد على سبيل المثال أسطورة الفارس الباحث عن "الكأس المقدس"، التي احتفظ بها يوسف الارماني - أحد الحواريين - من العشاء الأخير، وحملها إلى حيث صلب المسيح، فجمع بها ما دفع دم المصلوب، وقد طعنه الرمح في جنبه، وهو على الصليب. "الرجل المصلوب، يناسب غرضي في نقطتين: لأنه يرتبط في ذهني مع الإله المصلوب ولأنني أربط بينه وبين الشخص الملتفع، في رحلة الحواريين إلى عمواس في القسم الخامس. وفي الجزء الأول من القسم الخامس، ثمة ثلاثة موضوعات: الرحلة إلى عمواس، وبلوغ الكنيسة الخطرة، وخراب شرق أوروبا في الوقت الحاضر". (23)

يتصل هنا الرمز الأسطوري، المتعلق بالرجل المصلوب حسب إليوت بالإله القتل في طقوس الخصب القديمة، كما يتصل بالمسيح المصلوب، الذي يكون موته حياة للعالم، وقيامته خصوبة للأرض الخراب، التي تشير في أبعادها الرمزية إلى صور الموت والعقم الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة، وهي صورة موت تؤدي إلى الحياة، كما يؤدي موت إله الخصب إلى الحياة، أو كما يؤدي صلب المسيح إلى قيامه وبعثه.

انطلاقاً من هذا الفهم الأسطوري المقارن، تتضح بعض معالم النقد الأسطوري عند إليوت، التي يشدها خيط متين إلى بقية نظرياته النقدية، وعلى وجه الخصوص "نظرية الموروث والموهبة". منحت هذه النظرية، التي تتعلق بالموروث الأدبي والبدائي، نقد إليوت منحى جديداً، وترتب عنها ما يعرف بالنقد الأسطوري. نظر إليوت إلى الأسطورة واعتبرها الرحم الذي يخرج منه الأدب كله. وأظهر الأسطورة وكأنها تعيش جنباً إلى جنب مع الأدب.

### تجليات النقد الأسطوري في الخطاب العربي المعاصر

نجد بعض المقاربات في النقد العربي المعاصر، قام بها عدد من النقاد والباحثين في السنوات الأخيرة، وهي في عمومها تنطلق من النقد الأسطوري عند إليوت والنقاد الجدد. نذكر منهم: نذير العظمة، وخلدون الشمعة، وأحمد كمال زكي. وجبرا إبراهيم جبرا.



وتبرز معالم نقد إليوت الأسطوري لدى " نذير العظمة "، الشاعر الناقد، الذي شارك في تأسيس مجلة " شعر " اللبنانية رفقة يوسف الخال، و خليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس. تخرج من جامعة " هارفارد "، نال درجة الدكتوراه في الدراسات المقارنة، وساهم في الحياة الثقافية والأدبية مشاركة فعالة، من خلال كتاباته ودراساته وإبداعاته الغزيرة - على طريقة النقد الجدد الأمريكيين؛ الذين يتميزون بغزارة الإنتاج وتنوعه في مجالات الشعر والمسرح والنقد والدراسات، وأهم منشوراته في النقد: المعراج والرمز الصوفي، ودراسة عن السياب، و جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية، ودراسة نقدية للشعراء التموزيين، وسفر العنقاء. تطالعنا بداءة مظاهر التوجه الأسطوري والرمزي من عناوين أعمال " العظمة " - على اعتبار أن الكتب تقرأ من عناوينها - هكذا: " اللحم والسنابل " إشارة إلى المسيح والعشاء الأخير، و " السنابل " رمز النبات الأخضر، إشارة إلى أدونيس، وسيزيف الأندلس " إشارة إلى الأسطورة اليونانية المشهورة، و " الشيخ والمغارة " للماعة إلى دم المسيح المصلوب، و " المعراج "، يشير إلى حادثة المعراج وتداخل الرمزي بالأسطوري، و " أورك تبحت عن جلجامش " يوحى بأسطورة جلجامش، و " الشعر التموزي " إشارة إلى أسطورة " تموز "، وأخيرا " سفر العنقاء " تلميحا إلى أسطورة الموت والبعث. نستخلص من هذه الإشارات أن الناقد يقدم لنا في مجموع أعماله حفريات أسطورية، ونموذجا حيا للناقد الأسطوري. (24)

تأثر العظمة بإليوت وبالنقد الجديد إلى حد النخاع، ولعله من السابق لأوانه إذا قلنا إن " العظمة " شكل ثان وصورة مستلة من صورة " جبرا " شاعرا روائيا، ناقدا - مقارنا، أسطوريا، إلى آخر المواصفات التي تتسجم مع جبرا وإليوت، ومثلما كان يستهوي جبرا إليوت وتلميذه ديLAN توماس، كذلك العظمة استهواه إليوت نقديا وشعريا.

كان تفاعل شعراء ونقاد جماعة " شعر "، ومصادرهما الأولى عند المهجريين الأمريكيين، مع الشعر والنقد الأنجلوساكسوني من الأولويات التي أولاها العظمة قدرا كبيرا من الدرس والمقارنة، كما يظهر ذلك في مؤلفه " جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية، وكذا " مدخل إلى الشعر التموزي "، وهي محاولات تكشف لديه

قدما عاليا في هذا الجانب المنسي ، بعد هيمنة لفترة غير يسيرة الدراسات المقارنة العربية الفرانكوفونية ، خصوصا في جناحيها المغربي والشامي في سوريا ولبنان .

ينطلق من دعوة " فراي " التي تذهب إلى أن مجمل تاريخ الأدب يتحرك من البدائي إلى الرسمي ، لذلك يلح على إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة من الصيغ ، يمكن دراستها في الثقافة البدائية الفلكلورية ؛ يستمد الأدب معلوماته من الأساطير والحكايات والمنسي والهامشي . (25)

يتخذ العظمة القصة مجالا لدراسة الأسطورة ، فيدرس المجموعة القصصية الأسطورية الفلكلورية " سيدنا قدر " لمبارك ربيع . ينطلق من المنهج المقارن الأسطوري ، ويجري مقارنة بين الأساطير التي تتضمنها والأساطير التي تتضمنها رواية حلیم بركات " عودة الطائر إلى البحر " ؛ فيرى أن مقدرة " مبارك " في الفن القصصي لا تتوفر إلا عند القلة من الكتاب من أمثال " بركات " ، متوسلة بالأسطورة ، تجعل منه قاصا متفردا يطرح مشكلات الإنسان المعاصر ، من خلال التضمين الأسطوري أو الرمزي ، ويدعم طاقات التعبير اللغوي بطاقات أخرى ، تخلق لنا عوالم فنية مركبة ، على حين ينقلنا بركات من المرئي إلى اللامرئي ، ومن المحسوس إلى أعمق مشاعر النفس وخطرات عبر الرمز الأسطوري . (26)

ويقارن بين حادثة " بليك " وحادثة إليوت القائمة على النزعة الصوفية ، التي سادت القرن العشرين الذي شعر فيه الإنسان بالغربة ، فلجأ إلى المسيحية ، حيث أصبح المسيح كنيسة والطبيعة مدنا وشوارع وعمارات ، ومصانع ومنشآت ، وآدم الذي نزل من فردوسه إلى المدينة والحضارة ، وإذا كان إليوت التزم بالكنيسة مطهرا ، فإن بليك التزم بالمسيرة الروحية عبر التاريخ ، وبليك خلافا لإليوت وجيله لم يتوكل على الأسطورة للكشف عن رؤيا العالم الجديد ، بل أقام عالمه الأسطوري في قلب الواقع ، فهو نبي حديث يبشر بالولادة الجديدة للإنسان من اللهب والبخار والدخان . (27)

يطبق العظمة المنهج الأسطوري الرمزي في دراسة متميزة ، ولا يجد في ذلك حرجا موضوعها " المعراج والتقويم الصوفي " ، يتناول مسألة المعراج من حيث الرمز والرؤيا ، ويجري مقاربات مستفيضة ، توحى بتمكن الناقد من منهجه الأسطوري الذي

مارسه في أكثر مؤلفاته اللاحقة ، ويخلص إلى أن حصيلة المعراج وتراثه ، فرضت سلطانها على الشعراء والأدباء ، فنشأت عن ذلك آثار أدبية وشعرية فذة ؛ كرسالة الغفران للمعري، و " ثورة في الجحيم " للزهاوي ، والنتيجة من دراسته أن قصص المعراج "نوع أدبي مستقل " قائم بذاته ، رغم مصادره وأصوله المتنوعة ؛ من " قرآن كريم " وسنة نبوية " ، ومصادر دينية وحضارية أخرى ، ولهذا النوع الأدبي أهمية للذين يعنون بالدراسات المقارنة " . ثم تأتي معها دراسة أثر هذا النموذج في حقول المعارف الأخرى كالصوف والفلكلور وغيرها . (28)

واصل العظمة تطبيقات المنهج الأسطوري المقارن في كتابه " جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية " ، فيتناول العلاقة بين جبران والشاعر الفيلسوف الصوفي " رالف امرسون " ، وانعكاسات مثاليته الصوفية على محاولات جبران الأولى ، وبداية انفتاحه على الغرب الحضاري والفني ، والتفاعل معه تفاعلا خلاقا " أثر في " قصة الرماد ، والنار الخالدة " ، واكتسب جبران عقدة التقمص من المصادر البوذية عن طريق امرسون . (29)

ركز في كتابه "مدخل إلى الشعر العربي الحديث" على مصادر الأسطورة والحداثة في شعر :لويس عوض، وتوفيق صايغ ، وجبرا ، فربط العلاقات بمنهجه الأسطوري المقارن بين الريحاني ، وجماعة بغداد وجماعة شعر ، ومحاولة لويس عوض الرائدة ، ويرى أن الريحاني كان أكثر انسجاما مع مؤثرات الشعر الأنجلوساكسوني ، من بقية المهجريين في حركة الشعر الحر ، ومع توفيق صايغ وجبرا . انتقل هذا الشكل إلى صيغة أكثر جاذبية ونضجا ، وأكثر انفتاحا ، وظلت نماذج إليوت حاضرة في أذهانهم . ويواصل العظمة بمنهجه الأسطوري تشريح "شعر التموزيين " ، الذين انصبوا على الأسطورة التمزوية كما يفهمها إليوت في نظرية الموروث . (30)

ونختم رحلتنا في عالم المنهج الأسطوري لدى العظمة بالوقوف عند آخر كتاب صدر له " سفر العنقاء " ، الذي تكتمل بهذا الكتاب الدورة الفصلية - على حد تعبير فريزر - يبرز فيه المنهج في أعلى تجلياته ، يدل على تمرس الرجل بالنظرية والتطبيق ، يبحث في العمق والامتداد والارتفاع عن جذر أسطورة " العنقاء " ، وأهم الشعراء الذين وظفوها في شعرهم ، ثم ينصرف إلى تبيان اهتماماته بالميثولوجيا أو " علم الأساطير " ، ومكونات

المنهج الأسطوري لديه " .. ويظل نوثر وب فراي استثناء في الميدان .. وكان إليوت يعتبره جزءا من ميراثه الشعري ، إلا أنه عبر عن التجربة المسيحية من خلال أساطير الخصب " . (31)

يعالج " العظمة " موضوع الأساطير عند العرب ، لكنه لا يقارن بينها وبين بعضها فحسب ، بل يدرس تأثيراتها الأدبية عربيا وعالميا ، فيتطرق إلى استخداماتها الصورية والدلالية عند تشوسر وشكسبير ، والسياب وأدونيس وحاوي وجبرا . تعد هذه الدراسة فريدة من نوعها في النقد الأسطوري ، إلى جانب تنوعات جبرا الأسطورية وتدل على عمق في الرؤية الفنية ، وعلى خبرة في الثقافة .

إن " سفر العنقاء " بقدر ما هو كتاب أطلق عليه مؤلفه عنوانا جانبيا هو " حفرة ثقافية في الأسطورة " ، إلا إنه كتاب عن الحياة والموت ، عن الفناء والانبعاث ، عن ثنائية المادة والصورة . يلتقي هدف العظمة مع هدف إليوت في منهجها الأسطوري ، في التأكيد على ربط الماضي بالحاضر ، والتغلغل عميقا في جذور حضارات المنطقة والشرق . لكنه لا يغفل على الإطلاق الربط بين الآداب العالمية قديمها وحديثها .

يدخل " خلدون الشمعة " بأعماله النقدية الغزيرة في دائرة النقد الجدد ، الذين تأثروا بإليوت . ظهرت آثاره جلية في بعض كتاباته النقدية . يصدح في المطالبة بالبدل النقدي ، المتمثل في استقصاء وسر أغوار النص وتحليل رموزه الأسطورية . وقد ذكر بصراحة في مقدمة " الشمس والعنقاء " أنه سيحاول " الإسهام في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي الأوروبي الأمريكي " . (32)

يقوم منهجه على تأويل النماذج العليا أو الأساطير . ويبدو في هذا المجال متأثرا بالناقد الجديد الأمريكي ولسون نايت - أحد تلاميذ إليوت - ويذهب الشمعة إلى أن هذا المنهج ، يطبق على الأعمال التي لم تعد عظمتها موضع نقاش . ويشدد - مثل النقد الجدد - على الوظيفة الاستكشافية لأهمية الجنس الأدبي ، وميزته وتفردته ويرفض النصوص الرديئة ، بعد أن يحللها وفق معايير جمالية رمزية .

ويبدو تأثره بإليوت في دراسته الأخيرة الصادرة بمجلة " فصول " - الثقافة الإليوتية - يقتر ب منهجه من حيث تنوع النقد الجديد بالنقد الأسطوري المقارني ، الذي

يرتكز على البنية اللغوية الرمزية ، ويراعي أحيانا الأبعاد الدلالية ؛ من رموز وأساطير مبثوثة فيه . كما رأينا عند إليوت وفراي ، فهو يتابع الرموز الأسطورية بالمقارنة ، بين المنهج الأسطوري لدى جيمس فريزر وإليوت وفراي ، وبين المنهج الأسطوري عند النقاد العرب ، المتأثرين بأولئك ، وهو واحد منهم . من مثل : جبرا ونذير العظمة . (33)

يردد الشمعة مصطلحات ورموز النقد الجدد ، الذين ينحون منحى أسطوريا مثل : الحساسية ، والصورة ، والرمز ، والقوس والجرح ، والمشعل والصوتجان ، وغيرها من الكلمات . ويبدو أن الشمعة قارئ جيد للمصطلحات ، التي يكثر جبرا من استعمالها ، بحكم ترجماته العديدة لمدرسة النقد الأسطوري الجديد .

ويبدو " أحمد كمال زكي " في كتاباته المتأخرة ، يتجه اتجاها جديدا أخذنا بعين الاعتبار ، ما وصل إليه النقد الجديد الأمريكي . فهو يرى أن بدايات النقد العربي الحديث الجادة ، كانت مع ترجمات النقد الأنجلوساكسوني ، بخاصة ترجمة ١.١. ريتشاردز صاحب " مبادئ النقد الأدبي " ، وأبر كرومبي صاحب " قواعد النقد الأدبي " ،

" جهدوا أنفسهم في أن يبينوا معالم النقد الجديد ، وساقوا كثيرا من الآراء ، التي يمكن أن نعثر فيها على مظاهر هذا التطور " ومن أجل هذا وضعت هذا الكتاب ، الذي بين أيدينا ، محاولا فيه أن أنحو نحو المقارنين على قاعدة تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما أو إصدار حكم قاطع " . (34)

وتبرز محاولات " أحمد كمال زكي " في المنهج الأسطوري من منظور نقدي أنجلوأمريكي . في بحوث معظمها تدور أساسا ، حول تفسير الشعر قديمه وحديثه تفسيرا أسطوريا ، وتدعو إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهم ، الذي لم يهتم أحد بتطويره . وهو حين يدعونا إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز ، التي تكمن في الأساطير ، لا يقدم لنا تفسيرا جديدا للأسطورة ، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة الأسطورة ، باعتبارها نمطا من أنماط التعبير المرتبط بالأصول الأدبية القديمة أو " بالحالة الوجودية الأولى " . (35)

والواقع أن أحمد زكي ، حين يدعو إلى الاهتمام بتفسير الشعر أسطوريا ، فإنه يرى أن الشاعر يملك القدرة على تشكيل الصورة في عناصر التصور القديم للوجود

الأول. فالأسطورة ضرب من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع في الأعمال الأدبية. وعلى هذا الأساس لا يعتبر أحمد زكي الأسطورة أدبا أو فنا ، نظرا لأن دورها يتفتت في الحكايات الخرافية ، أو في الملاحم الشعبية. وإن كان جانبها " الطقسي " ، يظل في ضمير الجماعة حيا أمدا طويلا .

من هذا المنظور نفهم أن أحمد زكي ، يدفع بهموم الأسطورة نحو ميدان الدراسة النقدية. لا ميدان الدراسة الأنثروبولوجية. ومن هنا فإن دعوته إلى تفسير الشعر القديم تفسيراً أسطوريا ، تعد حركة اكتشاف أو إعادة اكتشاف. نظرا إلى الأسطورة أضحت جزءا لا يتجزأ من تلك الاهتمامات النقدية التي أولاها النقاد الجدد غاية الاهتمام.

يقول جبرا " وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي. عندما أوجد تلك الرموز مثل : الصלב ، والجلجلة ، والسنابل والشقائق. ضربا من رؤيا الموت ، التي توضح للإنسان رؤيا الحياة . ولجأ أيضا في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز ، ومقتله بناب الخنزير ، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي ، ومسوات الأرض في غيابها ، ثم عودتهما معا وعودة الزهر ، والسنابل والثمار إلى الأرض . " (36)

كان من شأن الاستمرارية التاريخية للحضور الأسطوري المكثف في شق الحياة العربية ، أن تؤسس لمنهج نقدي أدبي ، يستطيع في آن أن يدرس البنيات الذهنية للإنسان العربي من جهة ، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الأدبي من جهة أخرى ؛ فالنص العربي المعاصر أصبحت له خصوصيات من أهمها: الحلم والأسطورة والتخييل والرمز والغموض ، والتركيبات التي تمتزج بالرؤى الأسطورية ، ظهر شعراء اشتهروا بقصائدهم الأسطورية ، وجدوا في إليوت وفي الأسطورة مصدرا من مصادر إلهامهم. ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على الموازنات ، وتحقق الاستفادة من أساطير " الغصن الذهبي " لمؤلفه لجيمس فريزر. استخدم إليوت هذا التوازي بدلا من الأسلوب السردى ، الأسلوب الأسطوري. (37)

انصرف جبرا بمنهجه الأسطوري المتمرس إلى المتابعة الفاحصة للشعر العربي ، باحثا منقبا عن أوجه استعمالات الأسطورة . " إن شاعرنا في بحثه عن الرموز لجأ

إلى الأساطير اليونانية والعربية ، يجد في أشخاصها تجسيدات لأفكاره واللجوء إلى الميثولوجيا ، ودارس الشعر العربي إذا أراد أن يفهم هذا الشعر على وجهه الصحيح ، عليه أن يعتني بقاموس الميثولوجيا .. وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر إلى الإشارات الميثولوجية ، نجد شاعرنا اليوم إذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد ، يقبل على الأسماء الميثولوجيا باهتمام ، ومن هنا ترد إشارات إلى أسماء كسيزيف وبروميثيوس وتموز". (38)

سيطرت فكرة البطل المخلص على شعر ونقد إليوت ، وكذلك الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت . ويرى أن هناك أفكار مشتركة بين البشر جميعا ، تتصف بأنها راسخة الجذور في النفس الإنسانية ، لأنها حصيلة تجارب الجنس البشري منذ وجد على الأرض . ولذلك أولاها إليوت اهتماما في نقده الأسطوري ، تؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب ، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان . ويبدو أن هذه النظرية لدى إليوت عمقت تجربته النقدية والشعرية ، كما أثرت النقد الجديد بوجه عام . أي راح يبحث عن النماذج الأصلية في الأدب ، كما يهتم ببحث الدلالات الفنية ، التي تزخر بها الأساطير القديمة لدى الشعوب البدائية والشعوب القديمة . فاستمد إليوت من الأساطير اليونانية أسطورة " تيرياس " ، وأودونيس ، ومن الأساطير الفرعونية أسطورة الإله " المصلوب " ، ومن أساطير القرون الوسطى أسطورة الكأس المقدس وغيرها . (39)

يهدف استخدام إليوت وجبرا للمنهج الأسطوري ، إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح كلاهما إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة ، أو إلى التصريح بتمرره من كآبة وانحلال العالم المعاصر ، وتقديم البديل لهذا العالم المتناقض . حيث رفضا قوانين القهر والصراع ، ومن خلال هذا المنهج كشفا عن ما يخفيان في دخيلتهما من انكسارات حضارية راهنة ، فكانت استعانتها بالرموز الأسطورية للخروج من المدار المغلق ، التي تجعل من التجربة الفنية حية ، يحاول فيها الفنان تشكيل العالم الأفضل . حاول جبرا أن يبحث عن العالم ، الذي يمكن أن يعيده إلى طبيعته الأولى المتوازنة ، يلائم فيه بين تجسيد البدائي وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلقه من جديد . فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول ، هذا الوعاء يتمثل في الأساطير . (40)

يرجع جزء من اهتمام جبرا بالنقد الأسطوري إلى تأثير كتاب " الغصن الذهبي " لفريرز، المؤثر الأول في منهج إليوت الأسطوري . "ويلوح لنا أن مراسيم وطقوس " أدونيس " ، لم تنتشر في صقع كما انتشرت في البلاد المحيطة شرقي البحر المتوسط ثم بمصر ، تمثل موت الحياة وبعثها السنوي، لاسيما حياة النبات تحت أسماء أوزوريس وأدونيس وآتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة ، ثم يقوم من بين الأموات". (41)-

تعد أسطورة " تموز " في نقد جبرا الأسطوري أسطورة محورية . ومعنى ذلك أنها الأسطورة الوحيدة من بين الأساطير ، التي اجتمع حولها عدد من الشعراء العرب ، وتناولوها كل منهم بلغته الخاصة ، وهذه الأسطورة استقطبت هذه الأسطورة مجموعة من الشعراء التموزيين مثل جبرا .

ونستطيع أن نقول أن أسطورة " تموز " من خلال عمودها الفقري في " الجذب والخصب " ، نظر إليها جبرا مثل إليوت باعتبارها تلتقي مع أساطير أخرى مثل أسطورة " إيزيس وأوزوريس " ، وألحق بها رمز " المسيح . لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز ، مما يوحد بينها في الجوهر . فالشاعر " التموزي " الذي تأثر باستخدامات إليوت الأسطورية بالنسبة لجبرا ، انعطف منذ أواسط الخمسينات ، أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي إلى رموزه الأسطورية ، والتي تحتضنها جميعا لديه أسطورة " تموز " . " والشاعر في هذه التموزيات شخصية مأساوية ، تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده : إنه صوت المدينة أو صوت الأمة . هذا القناع الجديد يسر له تصعيدا للقصيدة والاحتجاج ، وتصعيدا كذلك للتفجع " . (42)

ونستخلص من استلهام جبرا للمنهج الأسطوري من إليوت أن الأسطورة احتوت مضامين جديدة ، أثرت في نقده وتكاملت لديه منهجا أسطوريا ، بما أضفى عليها دما جديدا ، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولا إلى عالم يفجره الاستلهام ، يحاول جبرا في هذا العالم - على طريقة إليوت - أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي . ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري ، في



البحث عن النماذج الأصلية في الأدب ، التي اهتم إليوت بالبحث عن دلالاتها لدى الشعوب البدائية ، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب المنطقة .

والحديث عن استخدام الميثولوجيا التي أوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد، حديث قديم بالنسبة إلى جبرا . إذ كان من أوائل من أثار الموضوع منذ الأربعينات وبأشكال شتى، وكان اهتمامه به أحد الأسباب التي دعت به إلى ترجمة كتاب " أدونيس " لجيمس فريزر ، الذي يعد من المصادر التي استرشدت منهج إليوت الأسطوري .

حاول جبرا في نقده الأسطوري - مثل إليوت - أن يبحث كيف تتضح الأسطورة في عمل ما ، وأن يبرز دورها في إغناء الصور المجازية والكنائيات والرموز ، وعلى وجه الخصوص في " الشعراء التمزوين " . كما حاول أيضا على منهج إليوت ، أن يوضح كيف تخزن الأسطورة الطاقة ، التي بإمكانها أن تتفجر في ذهن المتلقي صورا وأفكارا وعواطف. وأن يبحث عن جذورها النابضة بالحياة في الموروث القومي والبشري معا .

ويؤكد حضورها ليس في الشعر فحسب ، بل حضورها في أعماق الرسامين والنحاتين والمسرحيين والروائيين وغيرهم من المبدعين . باعتباره ناقدا تشكليا فنانا ، يجمع بين الحس النقدي الأدبي والحس الفني .

### المصادر والمراجع والهوامش

- 1 \_ أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة \_ 1975 ، ص : 24 ، 26
- 2 \_ جون . ب . فكري : الغصن الذهبي ، وقع عميق ونمط أعلى ، الأسطورة والرمز ، دراسات نقدية لخمس عشرة ناقدا ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت \_ 1980 ، ص : 150
- 3 \_ جيمس فريزر : الغصن الذهبي ، دراسة في السحر والدين ، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1971 ، ص : 42
- 4 \_ ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت \_ 1981 ، ص : 234 ن 237
- 5 \_ أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، مرجع سابق ، ص : 74
- 6 \_ كلود ليفي شتراوس : مقالات في الأناسة ، ترجمة حسن قبيسي ، دار التنوير ، بيروت \_ 1983 ، ص : 61
- 7 \_ أحمد أبو زيد : الواقع والأسطورة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة \_ 2002 ، ص : 20
- 8 \_ مجدي الجزيري : البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية \_ 2002 ، ص : 143
- 9 \_ أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، مرجع سابق ، ص : 35 ، 36
- 10 \_ أرنست كاسيرر : فلسفة الحضارة الإنسانية ، أو مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت \_ 1961 ، ص : 66 ، 69
- 11 \_ مجدي الجزيري : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية \_ 2002 ، ص : 219
- 12 \_ سمير سرحان : التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، مجلة فصول ، العدد 3 ، المجلد 3 ، أبريل \_ 1981 ، ص : 99 ، 103
- 13 \_ جيلبير دوران : الأنثروبولوجيا ، رموزها ، أساطيرها ، انساقها ، ترجمة مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت \_ 1993 ، ص : 39
- 14 \_ السيد حافظ الأسود : الأنثروبولوجيا الرمزية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية \_ 2002 ، ص : 28
- 15 \_ فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب ، عالم المعرفة ، الكويت \_ 2002 ، ص : 25
- 16 - نورثروب فراي : تشریح النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب تونس - 1991 ، ص : 5 ، 264

- و" نورثروب فراي " من النقاد الجدد الأمريكيين، متخصص في النقد الأسطوري ، درس في العديد من جامعات الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي جامعة "تورنتو " الكندية " . يعد أكثر النقاد تأثيرا في منظومة النقد الأسطوري المقارن . أشاد كثيرا بمنهج إليوت الأسطوري . يرى في الأدب بنية رمزية ونظاما قائما بذاته ، يحرص فراي كثيرا على علاقة الأدب بالأسطورة " إن مبادئ الأدب البنيوية ، تقترب من علم الأساطير والديانة المقارنة ، اقتراب الرسم من الهندسة " كما ينظر إلى كتاب فريزر "الغصن الذهبي" ، الذي يزعم صاحبه أنه جزء من علم الأناسة-الأنثروبولوجيا - " غير أن تأثيره على النقد الأدبي ، كان أكبر من تأثيره في حقله المزعوم " . المرجع السابق ، ص : 160
- 17 \_ نورثروب فراي : الأسطورة والرمز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت  
1980 ، ص : 13 ، 14
- 18 \_ نورثروب فراي : نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، ترجمة حنا عبود ، دار المعارف ، سوريا -  
1987 ، ص : 17
- 19 - إليوت : مهمة النقد ، ترجمة إبراهيم حمادة ، ضمن كتاب مقالات في النقد ، دار المعارف ، مصر ، ط 1 - 1982 ، ص : 64
- 20 - إليوت : تعليقات إليوت على الأرض الخراب ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - الشاعر والقصيدة - المؤسسة العربية - 1980 ، ص : 56
- 21 - إليوت : مهمة النقد ووظيفته ، ص : 63 - 64
- 22 - إليوت : تعليقات إليوت النقدية على الأرض الخراب ، ص : 60
- 23 - إليوت : تعليقاته النقدية على الأرض الخراب ، ص : 57
- 24 - نذير العظمة : سفر العنقاء ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ، ط 1 - 1997 ، ص : 8
- 25 - Northrop Fry : anatomie de la critique . traduit par Guy Durand ; edition Gallimard . P: 122
- 26 - نذير العظمة : سيدنا قدر - مجلة المعرفة - العدد : 182 ، نيسان 1977 ، ص : 141
- 27 - نذير العظمة : عناصر الحدائث في شعر بليك - مجلة المعرفة - العدد : 183 ، أيار 1977 ، ص : 79
- 28 - نذير العظمة : المعراج والتقويم الصوفي - مجلة المعرفة - العدد : 119 ، سبتمبر 1978 ، ص : 57
- 29 - نذير العظمة : جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية - دراسة مقارنة - دار طلاس للدراسات والترجمة ، دمشق 1987 ، ص : 35
- 30 - نذير العظمة : مدخل إلى الشعر الحديث - الشعراء التمزويون - النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط 1 - 1988 ، ص : 111 ، 228
- 31 - نذير العظمة : سفر العنقاء ، ص : 9 ، 10
- 32 - خلدون الشمعة : الشمس والعنقاء ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ط 1 - 1977 ، ص

- 33 - خلدون الشمعة : الثقافة الإليوتية - مجلة فصول - المجلد 15 ، العدد 3 ، خريف 1996 ، ص : 64
- 34 - أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت - 1980 ، ص : 7، 9
- 35 - المرجع السابق : 177 ، 178
- 36 - جبرا : الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 - 1975 ، ص : 18
- 37 - إليوت : تعليقات حول قصيدة الأرض الخراب ، ص : 56
- 38 - جبرا : الرحلة الثامنة ، ص : 40
- 39 - إليوت : تعليقات حول الأرض الخراب ، ص : 57
- 40 - جبرا : الأسطورة والرمز ، خمس عشرة دراسة لخمسة عشرة ناقدا ، منشورات وزارة الإعلام بغداد - 1973 ، ص : 222
- 41 - جبرا : أدونيس أو تموز ترجمة للغصن الذهبي لجيمس فريزر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - 1987 ، ص : 18
- 42 - جبرا : النار والجوهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 - 1975 ، ص : 52

## تداخل الثقافي بالميثولوجي في الخطاب

### يوسف وزليخا في النص المقدس

لقد ظل مفهوم "الجسد" في ثقافتنا وفي التراث الإنساني حبيس النص الديني / المقدس ، والنص الفقهي التشريعي منه والسجالي . غير أن طبيعة الجسد باعتباره كيانا أوليا متعدد الدلالات والوظائف ، أضحت في الثقافة المعاصرة يخرق بإلحاح مجموعة من الباحث والعلوم ؛ من الطب إلى علم الأديان مروراً بالفلسفة والعلوم الإنسانية والدراسات الثقافية المقارنة والفنون والآداب . وإذا كان الجسد في علاقته بالدين وبهذا المعنى مفهوما ثقافيا / انثروبولوجيا ، فإن قابليته للتفكير والتحليل ؛ هو ما يؤكد خصوصية البحث فيه والجدة التي يمثلها ذلك البحث .

إن "الجسد" في النصوص المقدسة / الدينية محدد أساسي تنهض عليه الممارسة الإيمانية ؛ كما أنه جسد متخيل بقدر ما هو واقعي . إنه جسد ثقافي يتبلور في صلب مظهرات المقدس . بل إنه أحد مظهراته الأساسية سواء في خاصيته الجمالية أو الجنسية أو الرمزية . إن الطابع المتخيل والمقدس للجسد في الثقافة التراثية / الدينية وفي النص المقدس ، يتزاح بالتدرج ليجد في المتخيل الاجتماعي والبلاغي ، وفي الأنساق الرمزية والمضمرات الثقافية حرية تطوره .

يعتبر النص المقدس / التوراة والقرآن ؛ الوظيفة الجسدية وظيفة مقدسة . وفي هذا بالضبط يكمن طابعها الكلي الشامل ، وبالتالي وظيفتها الرمزية . باعتبارها تخيل على فعل الخلق وعظمة الخالق ودوام الخليفة . وبما أن كل وظيفة قدسية تكون وظيفة حصرية ، فإن النص المقدس في تفسيراته وشروحاته وتأويلاته ؛ ركزت على أشكال وصيغ هذه القدسية . وحدت من ثمة ما يجوز وما لا يجوز ، ليغدو بذلك الجسد جسدا علاقيا ، مشروطا في وجوده الشخصي بما يقوم به ، وبالقواعد التي تضبطه في وضعيته السياقية الجماعية .

ترتبط فتنة الجسد وجمال وإغراء الجسد في صورتها الذاتية بالبصري ، كما حدث بالضبط مع صورة "يوسف وزليخا" في النص المقدس ، باعتبار الرؤية مرآة الداخل التي تشكل خطرا مزدوجا : فالعين رائية ومرئية ، باثة ومتلقية . وهي من ثمة

تنقل المعلومات من الداخل إلى الآخر ، وتستقبل الحدث ودلالاته وتأثيراته لتزج به في عمق الحواس . إن خطر جمالية الجسد قد يحصل أحيانا في أكثر الحالات قداسة ، ولأكثر الناس عصمة ، كما جرى في صورة يوسف وزليخا في النص المقدس .

ولا يقل السمع عن العين أهمية ، ذلك أن الأذن أيضا عاشقة ، وتتفنن بما تسمعه ، كما حدث مع نسوة المدينة في قصة يوسف وزليخا . كما أن جمالية الجسد ؛ سواء كان مجرد صوت تدل نبراته على الدلال والغنج والرغبة المعلنة ، أو كلاما مسبوكا دالا تصويريا . أو حركة الجسد ومفاصله ، فإنها تشكل لغة رمزية قد تغري بانتفاضة الجسد والحس وبانتفاضة الجنس .. كما حصل مع زليخا في إغرائها ومرادتها ليوسف . هكذا تتظهر جمالية الجسد واللذة الممنوعة في ضوء صورة يوسف وزليخا في النص المقدس مقارنة بين التوراة والقرآن ؛ ومن خلال مدار ومسار بحثنا هذا .

#### الاحتفاء بالجسد واللذة في النص المقدس : التوراة والإنجيل

تقول الرواية التوراتية أن الله خلق الإنسان على صورته ، كشبهه ، ذكر وأنثى خلقهم . ثم تعود لتقول إن الرب الإله وضع آدم في جنة عدن ، وأوصاه أن يأكل من جميع شجر الجنة ما عدا شجرة معرفة الخير والشر ، وهدد بالموت إن هو أكل من هذه الشجرة . ويعيش آدم في جنة عدن سعيدا سعادة مملّة ، ذلك لأنه وحيد . هنا يوقع الرب الإله آدم في نوم عميق ، يأخذ واحدا من أضلعه ، ويصنع منه أنثى يقدمها له . وما زال آدم وامرأته في جنة عدن عارين ، دون أن يشعر بالحياء من الجسد ، لكن الحية ، تغري حواء بتدوق ثمر الشجرة المحرمة . وحواء التي تشتهي الثمر والمعرفة ، تأكل من الشجرة وتطعم رجلها / آدم . هنا يكتشف الاثنان ، أنها عاريان ، يتعرفان على ما جرت تسميته اليوم / الجسد " الجنس " . ويأخذ كل منهما بعض أوراق التين ويستر عورته / جسده ، وعندما يسمعان الرب الإله يتجول في الجنة ، يتخفيان عن وجهه تحت الأشجار ، ثم يعترفان بخطيئتهما.(1)

لنتوقف هنا عند هذا الفصل ؛ معرفة الخير والشر هي معرفة الجنس / الجسد . فالجنس إذن هو مصدر الخير والشر ، المرأة عاصية ، قابلة للإغراء بالخطيئة ومغرية في الوقت نفسه على الخطيئة . ولولا الخطيئة لما جدت البشرية ، إذ تمت باكتشاف الجنس /

الجسد أو الأعضاء التناسلية . إذ وجب ستر هذه الأعضاء ، ولا نعرف السبب . في جميع الأحوال هذه الأعضاء من الجسد مخجلة ، غير لائق إظهارها أمام الرب الإله ، بل ولا أمام الزوج الآخر . ويعود التوراة إلى النبي موسى ؛ ففي سفر الخروج نقرأ الوصايا العشرة الشهيرة . ومن هذه الوصايا ( .. لا تشته بيت قريبك ، لا تشته امرأة قريبك ولا أمته .. ) . ويتشدد التوراة في معاقبة المخالفين للأوامر الجنسية : القتل ، في حالة الزنا مع زوجة القريب . (2)

في سفر التكوين التوراتي ، قصة خلق حواء من ضلع آدم معروفة ، وتمثل كما نرى محاولة تذهب أبعد بكثير من كونها تؤسس الاختلاف ، بل عنها تتماهى في غيرها . فالنص المقدس هنا مغلق وكارثي ويدفع إلى مزيد من القمع . إن حواء تنتهك المحرم وتحل عليها اللعنة . وهنا تأتي حكاية سفر التكوين لتمثل تحولا جذريا ، لتحمل الذنب لحواء ، ولتحل عليها لعنة الرب وعذابه ، ولتبرئ الرجل من الخطيئة الأصلية ، ولتحملها لحواء لتصبح وصمة أخلاقية في جبينها أبد الدهر . كما يظهر النص التوراتي حواء على أنها مصدر الغواية . إن حواء تأكل من الشجرة وهي سبابة في هذا المجال ، بذلك تؤكد على طبيعتها الغريزية كما يريد قوله النص ، والمنافية لحالة فمع تجد تعبيرها في كلمة " قال الله لا تأكلا " . فهي تنتهك العرف الثقافي الحضاري الذي يقوم على القمع وأيضا على فكرة الذنب بلا ذنب ، وبانتهاكها المحرم تقع في الخطيئة المعرفة ثقافيا . (3)

يتضمن كتاب العهد الجديد أربعة أناجيل : متى ، مرقس ، لوقا ، يوحنا . ويسوع في العهد الجديد يكمل أحكام التوراة ، ولكن بعض الأحكام ما هو إلا نسف للقديم ، يقول المسيح : « قد سمعتم أنه قيل للقديس لا تزني ، وأما أنا فأقول لكم : إن كل من ينظر إلى امرأة ليشتتها فقد زنى بها في قلبه . فإن كانت عينك اليمنى تعثر فاقطعها والقها عنك ، لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ولا يلقى جسدك في جهنم » . هكذا اتسع مفهوم الزنا حتى شمل الشهوة الجنسية على الإطلاق ، ويتوقع المرء على هذا الأساس أن يكون يسوع متشددا جدا ، حتى أكثر من النبي موسى في قصاص الخطاة (4)

طرح مسألة الجسد / الجنسية ، وكذا الاحتفاء به في الكتاب المقدس / العهد القديم / التوراة والعهد الجديد / الإنجيل ، كما أن البحث في الإشكالية / الجسد ؛ قد

أعاد طرح المسألة طرحاً جديداً . ومهم كذلك تجديد التأويل التوراتي ، الذي يرى أن الجنسية التوراتية موجهة نحو تحقيق الحياة في حالة الإشباع التي تتوافق مع إرادة الله . كما أن الجنسية في المسيحية ، لا يمكن أن تكون مجرد نشاط لعبي . فهي على العكس من ذلك ، عمل رصين لأنها التزام ومسئولية ، وهذا ما يميزها كثيراً عن الملذات الحسية . وكل شكل من أشكال التحف أو الكبت ينبغي تحريره . ذلك أن الجنسية تحمل للإنسان استلهاً للذاتي الحقيقي . وبها يتسامى الإنسان مكتشفاً جنسيته الخاصة . وبواسطتها يتلقى نشوة اللذة ويظهر قادراً على إيصالها ، ويصبح على وعي بمقدرته الكيدة وبعمق كينونته . (5)

انطلاقاً من ذلك ؛ فالجنسية المسيحية هي اكتساب فنون الحياة من الآخر ، وذواباناً فيه . فالجنسية / الجسد بالمعنى التوراتي والمسيحي ؛ حياة ، حياة متفتحة على القريب . وهي في النهاية نوع من القداسة ؛ ذلك أن التوحد الجنسي يستند إلى إرادة إلهية مسبقة ، هي بالتحديد إرادة الفصل والتمييز بين الجنسين . ولا يمكن أن يتحقق الفعل الجنسي إلا من خلال الزواج ؛ الذي هو موافقة بهيجة ، ومن غير تحفظ على نمط معين من العلاقات الإنسانية واعتراف من جانب المجتمع بهذا الاتفاق بين كائنين ليس الإنجاب سوى نتيجة . إن الجسد واللذة في المسيحية رصيدة ، اجتماعية وطقوسية .

في منظور المسيحية أن الله جمع الرجل والمرأة في الزواج ، ولا مفرق لما جمع الله : لا طلاق . ولكن هذا صعب ، والأفضل ألا نتزوج ، حقاً الأفضل ألا يتزوج المرء ، إن استطاع . هنا يصل الزواج الأحادي إلى قمته : بلعن الشهوة ، تحبذ عدم الزواج ، تأييد الزواج في حال حصوله . وحتى أن مبرر الزواج أصبح الخوف من الزنا ، ولم يعد العامل التكاثر ذلك الدور أو التأثير الذي لاحظناه في التوراة . النتيجة المنطقية لهذا الموقف ، أو قل : منطلق هذا الموقف هو تقديس العذرية . فإذا كانت مريم قد حبلت بالروح القدس وأنجبت يسوعاً ، فهي مريم العذراء المباركة بين النساء . وإذا كان الزواج لعله الزنا ، فإنه أهون الشرين ، والخير في العذرية . (6)



### الاحتفاء بالجسد واللذة في القرآن والإسلام

إن العلاقات الجنسية في النص المقدس : القرآن ، وفي الإسلام ، هي في آن واحد ، علاقات تكامل ومتعة ، كما ورد في سورة النساء الآية 4 ، ( يأياها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالا كثيرا ونساء ) ، وفي سورة البقرة ، الآية 2 ، 187 ( من لباس لكم وأنتم لباس لهن ... باشروهن وابتغوا ما كتب الله لكم ) . ليست شهوة الجسد مباحة فحسب ، بما يتوافق مع مشيئة الله وسنة الحياة ، بل هي دليل أيضا على القدرة الإلهية ، إنها المعجزة الدائمة والمتجددة . وهي أيضا مصدر الحياة وجامع المتناقضات ، فخرج الكائن الإنساني إلى الوجود هو الدليل ذاته على العظمة الإنسانية وعلى المهابة الإلهية . إن نفحة التناسل تجمع بين الدينامية البيولوجية وحركة المادة . ومعنى هذه الصيرورة المستندة إلى مشيئة الله ، هو الذي يخلق في الإنسان الراحة والاطمئنان والغبطة . (7)

ومن ناحية أخرى ، ينتهي الحب الجسدي مباشرة ، حسب النظرة القرآنية إلى العالم ، في نظام الجماعة . فالاجتماعي يتجلى من خلال البيولوجي ، أو إذا شئنا ، يكون الحب الجسدي مدعوا إلى التسامي والتطهر بتحوله صعودا أو استعلايا نحو الجماعي . فالجنسانية / الجسد ؛ هي حضور في جسدي ، غير أنها حضور أيضا في جسد الآخر . والجنسانية تجاوز للعزلة ، وهي دعوة موجهة إلى الآخر وذلك بدءا من المستوى الشهواني . وباعتبارها ذات ماهية جماعية ، فينبغي أن تضبط الجنسانية في استخدامها الحقيقي . إن النظرة القرآنية للجنسانية / الجسد ؛ هي نظرة كلية وحركية ، فالكوني والسوسيولوجي والسيكولوجي والاجتماعي تقوم جميعا على اتحاد الجنسين . فالجنسانية خلق وإنجاب ، وهي تأكيد وتكاملية ، وطريق امتلاء تمر عبر السلام الجنسي .

والجنسي في هذه النظرة يخترق كل التصرفات الإنسانية ؛ فكل مراحل المعاش ، وكل مستويات الحقيقي والخيالي . وغريزة الجنس تسود في كل مكان ؛ فحيث توجد الحياة توجد الرغبة ، وحيث توجد الرغبة يوجد الإيروس . وما أن طرد الإنسان من الفردوس حتى قذف به إلى عالم للجنس فيه معنى . فالحياة في هذه الدنيا هي حياة قائمة على الرغبة الجنسية . والربط الأساسي هو ذو طبيعة جنسية . الضرورة ، التناوب ، التعارض والتنوع وكل الأشكال الأخرى للعلاقة لها . بهذا الشكل أو ذاك مدلول جنسي

. إن الإيروس هو الذي يتولى إذن شمولية الكون ، والجنسانية / الجسد هي التنوع موحدًا . من هنا هنا تبدو أهميته وقدرته التطهيرية . تحتل البيولوجيا في القرآن موقعاً أساسياً ؛ ذلك أن الإنسان هو كائن الرغبة ، وأن بريق الرغبة ينقل الجسد ويهذي الروح . فلا قطيعة بل وحدة وكلية ، والحياة هي بحث عن الخلود . (8)

يحظى الجسد / الجنسانية في الإسلام بكيان مميز . وسواء كانت المسألة تعني النصوص التي تنظم الممارسة الجنسية في صميم الحياة الجماعية ، أو تلك التي تعطي الحلم كامل طاقته الحلمية ، فإن الحق في التمتع بالجنس هو أمر مؤكد بحزم ، فالإسلام هو غنائية الحياة . والبعد الشهواني من أبعاد الجنسانية هو ، في الحقيقة ، أمر معترف به . وقد أف القرآن إلى البعدين البيولوجي والأخلاقي من أبعاد الحب بعداً آخرًا هو ذو طبيعة جمالية . فالحب ، بما هو نشاط لعبي ، يشكل أيضاً جزءاً من نعم الله . فالقرآن يلخص في سورة آل عمران ، الآية 13 ، 14 ( زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث ) . فاللذة الجنسية أمر ينظر إليه في الحقيقة ، على أنه زينة ، ديكور ، زخرف . فالآية تؤكد ذاتها من جهة أخرى أن القناطير المقنطرة من الذهب والفضة ؛ هي مثل النساء موضوع شهواتنا . (9)

غير أن الشهوات الجنسية هي ، في جميع الحالات في نظر الإسلام ، من مقومات شروط الحياة الدنيا . وبهذا المعنى ينبغي أن يتعامل معها المسلمون معاملة إيجابية ، ويحسنوا استقبالها . ففي الحديث الشريف ( إن الدنيا متاع وخير متاعها المرأة الصالحة ) . الحب العميق الصادق ، والشهوة التي ترافقه ، هما إذن طريقة في تحقيق الانسجام الوجودي .

من هنا مصدر هذا التصور الدقيق عن وجوب الحب الجسدي بين الزوجين ، إذ ليس جائزاً ، في الحقيقة ، لأحد الزوجين أن يتفرغ دون موافقة الآخر ، لممارسة طقوس دينية مستحبة ، بحيث يغدو مستحيلاً أو مؤجلاً القيام بممارسة الحب الجسدي . (10)

الجسد / الجنس / الجماع ، هو بكلمة واحدة ، من نعم الله التي ينبغي أن يتمتع بها كل واحد وواحدة ، من سن البلوغ حتى آخر أيام الشيخوخة ، وهي الفترة التي

يتمناها الإنسان خضراء ولذيذة . إلا أنه من غير الممكن بالتأكيد ، إنكار " المتعة " الأساسية في القرآن والسنة والفقه الإسلامي : فالحب في أكثر ما فيه من جانب جسدي ، يعتبر واحدا من مقومات الكائن الأساسية . وبهذا المعنى ، فإن تكاملية الجنسين هي في آن واحد ، شريعة الحياة ، وعلامة الكمال البشري ، وهي إرادة الله وأعجوبة الخلق المتجدد . وهذا هو الحق الإلهي الذي يتيح للمرأة أو الرجل أن يتخطى الطبيعة ، وأن ينجز الرسالة الجنسية الحقيقية ؛ التي يأمر الإسلام بإنجازها في الفرح والحماس ونشوة الخلق . ذلك أن شخصية الإنسان لا تكتمل إلا في حميمة العلاقات بين الجنسين . فالعرشة الجنسية هي بالتأكيد متعة ، غير أنها متعة يتقاسمها اثنان ؛ الإيروس والحب هما إذن من مقومات العملية الجنسية .

فالنظرة الإسلامية للجسد ترمي إلى التسامي لا إلى النفي ، إلى القبول والموافقة لا إلى الامتناع المكدر . ويقصد بهذه النظرة الشاملة للحب تحقيق الامتلاك المتبادل بين طرفي العلاقة . فالحب هو سنة الحياة والدنيا والإنسان وينبغي قبوله كما هو . والجنسانية البهيجة والحب في غمرة افرح هو طريقة لشكر الله على النعم التي يتكرم بها علينا . وعلى هذا فإن إشباع الرغبة في حالة الفرح والعرفان هو ، استنادا إلى النصوص التي ذكرنا بعضها ، أفضل السبل التي يمكن اتباعها ، السبيل الذي أمر الله به على كل حال ، والذي رسمه النص الإسلامي المقدس ، ففي هذا النص يكمن ألف شكل وشكل من المتعة / الجسدية / الجنسية ( .. حتى تذيقين عسيلته ويذوق عسيلتك ) . (11)

أن تحب يعني أن تستهدف ، أو أن تقصد الكائن الذي ستحبه . فالعلاقات الشهوانية متبادلة ، وهي التي تؤسس وحدة الكائن مع الآخر . وكذلك فإن الجنسية تؤسس ، ما وراء الاستقلال الذي يتمتع به شخص العاشق ، عالم العاشق والمعشوق . إن إحساس الآخر هو المستهدف من خلال جسده تماما ، كما أشعر أن إحساسي هو المقصود من خلال إحساسي . يقوم الفعل الجنسي على تبادلية العلاقة بين الجنسين : فأنا أعرف جسدي وأحس به من خلال نبضات وفرقعات جسد الشريك ، ويتحرر إحساسي بالاحتكاك بإحساس الكائن الذي أحبه . والنشاط الجنسي التناسلي هو الفعل المشترك بين الحبيب والحبيبة ؛ أو بمزيد من الدقة لا وجود لحبيب وحبيته ، بل هناك ذوبان غرامي بين الجسد والروح .

التمظهرات الجسدية والجنسانية والعلائقية اللذائدية والمتعة ؛ تنعكس على مستوى القدسي والتاريخي . فالجنسانية هي في آن معا ، طقوسية وتاريخية ، والموافقة عليها هي فعل إيمان . واللذة الجسدية في قمتها تشبه تارة بالصلاة وأخرى بالحسنة وثالثة بالشهادة ، ورابعة بفعل تقوى ، وخامسة بأعجوبة نبوية متجددة ، وسادسة بتخييلات عن العطر وطيبات النساء والساء ؛ ذلك أنها تدل على المقصد الرباني . إنها تعبر عن إرادة الله ، الاستسلام لها بفرح هو التعبير الفعلي عن العرفان بالله صانع الأعجوبة المتواصلة المتدفقة أي تجدد الحياة . وكذلك فإن الممارسة الجنسية طقس من الطقوس الفعلية ؛ تضيف على المتعة الجسدية مستوى من النبيل الفيزيائي / الاجتماعي والعاطفي والروحي الكبير. (12)

يبدو من الواضح أن الظاهرة الجسدية في الإسلام ، تخضع من الناحية الواقعية والخطابية إلى سنن النموذج الذي تبلور في حضن التأسيس الأول للممارسة العقائدية الإسلامية ، ومن الناحية الميتافيزيقية إلى ثنائية التنفس والبدن . إن هذا التأطير يخلق تراتبية في الخلفيات الوجودية والفكرية ، التي تحكم في صياغة قوانين وسنن وتقنيات الجسد الثقافية في المجتمع الإسلامي الوسيط ، ولا تزال تتحكم فيه بهذا القدر أو ذاك من التطور إلى حدود الآن . فالخلفية الميتافيزيقية تنبني على انشطار واضح بين المادي المحسوس والروحي المتعالي ، ولا تقبل بالتماس بين العضوي والنفسي ، إلا في درجة معينة يتم توجيهها كي تنتهي إلى الخلوص الروحي .

أما الممارسة الواقعية والخطابية فإنها تشكل ذلك المزيج الذي تتداخل فيه قديسية النفس مع الوجهة القدسية للجسد . فالنموذج الجسدي هو في الآن نفسه يهدف إلى إضفاء طابع روحي على الجسد من غير أن يغمطه حقه في شهوات الدنيا . إنه في الحقيقي نموذج توجيهي تعليمي . ومن ثمة تكمن أهميته التاريخية والمرجعية ، خاصة في كونه يسعى إلى ضبط الفضاء التاريخي للجسد . هذا الطابع التاريخي والمرجعي للجسد يمكن الخطاب حول الجسد من تأطير المسألة الجنسية وتجاوزها في الآن نفسه ، وذلك داخل حدود هذه المرجعية ومن غير أي تعامل صراعي مكشوف معها . فالشهوة والرغبات الليبيدية كلها تأخذ طابعا سننيا في تعبيرها عن ذلك النموذج والاحتذاء به ، ومحركاته في الأمور التي تم تقنينها والانفلات من ذلك التقنين في الفجوات التي تركت كما

هي . ومن ثمة يبدو ان القضية الجنسية تشكل الجانب الأكبر تعبيراً عن القدسي والتباساته ، فهي عتبة الديني والدنيوي ، والواقعي والمتخيل . (13)

### الجسد والمتعة الجنسية في فصوص الصوفية وفي نصوص فقهاء الإسلام

مثلما تزخر الثقافة العربية الإسلامية بملاحم كثيرة تعبر وبقوة عن حب المرأة / الجسد ، وتقديس النزعة الجنسية ، فإنها كذلك تزخر بملاحم تعبر عن كره الجسد والمرأة ، وبعض المساواة الأخلاقية . غير أن هذا الهروب أمام المرأة يتحول إلى هروب منها ، وهو هروب فيها . الحق يقال أن نصوصاً كثيرة من الفقه والسنة ارتضت تأويلاً يتناول كره النساء ، دون أن نجد نصاً قرآنياً واحداً قد عني بهذه المسألة / كره المرأة . وأن جل هذه الأحاديث تكاد تكون ملفقة ، إذ تدل عن لحظة تاريخية وعن حاجة يستشعر بها القوم ، وتعبّر أيضاً عن تقاليد قاسية على المرأة . ويزخر تاريخ الحضارة العربية الإسلامية بتصرّجات معادية للنساء وللحب وللجسد . فهذا فهذا الشيخ ابن الوردي في لاميته المشهورة ، والتي مطلعها ، يقول : ( اعتزل ذكر الأغاني والغزل / وقل الفصل وجانب من هزل / واترك الغادة لا تحفل بها / تمس في عز وترفع وتجل ) . (14)

مثل هذه الخطابات وغيرها في نظرتها القاسية إلى المرأة / الجسد ، على اعتبار أن النساء أصل كل فتنة لأنهن حبات الشيطان . فالفتنة هي إغواء وعصيان ، إنها السحر والتمرد . ذلك أن الرجال يعصون إرادة الله في ظل سحر المرأة . فجهاال المرأة طعم يؤدي إلى الخسارة وإلى الهلاك الأبدي . وكذلك فإن المرأة ضمن هذا المنظور تعتبر من حبات الشيطان . إذا كان كره النساء / الجسد يعد دوماً كلاً في الثقافة العربية ؛ فلأن هذه المسألة ذات معنى . غذ هي تدل في نظرنا اختلال الانسجام القرآني ، فالمجتمعات العربية لم تأخذ من الإسلام تكاملية الجنسين بل على العكس تدرجها . وليس كره النساء في الأساس سوى مشروط سوسيولوجي .

وفي قلب المجتمع الإسلامي ظهرت مواقف أخرى تعويضية ، وشكلت استعادة لنمط الجنسية السامي . فالصوفية تنقلنا من رفض المرأة إلى العمل على تساميتها . يمكن القول إن من غير اختزال للحقيقة ، أن الروحانية الصوفية قد تغذت في الإسلام من العبادة المتسامية للمرأة / الجسد / الجمال . تتجه الصوفية برمتها نحو الذوبان المباشر بالله

، عن طريق اللقاء بأخوية للرجال أو النساء ، الذين يتعاطفون ويلتئمون حول ولي صالح ، ويتوحدون خلال الاحتفالات الصوفية الجماعية . الاختلاط المألوف ، وعن طريق بين فيض النشوة ودفق الحب ، تتحول كل المشاعر عند الصوفي نحو الله ونبيه . يحصل هنا نوع من الانتقال المعبر نحو الأعلى ، وهو ما يستدعي دفع الجنسية نحو التسامي .

إننا نجد محي الدين بن عربي الأندلسي ، يقدم النموذج على هذا التسامي الذي تظهر فيه المرأة ويتجلى فيه الحب : ( أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني ) . ومن المعروف أن ابن عربي قد تزوج امرأة تقيّة عرفته في آن واحد على الحب المندس وعلى الحب الصوفي . وقد ساهمت " مريم الباجية " إسهاما واسعا بتلقيه الميل إلى التوسط والتأمل . كما أنها وبصورة أكيدة أغتته روحيا ، فأناحت له أن يجمع في تجارب نادرة حقا ، بين الرعشة والنشوة . وتمكنت لأنها امرأة حامية بالمعنى المزدوج للكلمة ، من توجيهه ودفعه لتعلم الصوفية من امرأة تقيّة أخرى هي " نونا أو فاطمة بنت ابن المثني القرطبي " . وتعرف ابن عربي خلال رحلة حجّه إلى مكة بفتاة أخرى اسمها " نظام " ، أحبها وخصص لها ديوانا كاملا من الشعر هو " ترجمان الأشواق " ، إضافة إلى مؤلفه الأساسي " الفتوحات المكية " . (15)

وقد ظل ابن عربي نموذج الإنسان الذي بقي يعيش ، بطريقة مكثفة جدا ، الوحدة الأساسية بين الشعر والدين / النص / الجسد / الحب / الإيمان . بين الحساسية والروحانية طريق ينبغي اجتيازها ، وهي تشكل جوهر الصوفية ، وتنطوي على تسامي الجنسية . فالحب المندس هو المنطلق ، والحب الروحاني هو الجامع الحقيقي . والمسألة الجنسية هي أعجوبة الإنجاب الذي لا معنى له إلا في الحلول في الله . يحتاج ديوان ابن عربي إلى تحليل عميق ، لأنه لا يشكل سوى تنوع على موضوع الحب الصوفي . والحب المندس . ففي الآلاف الأشعار التي وضعها كانت آلية التفكير تقوم عنده على النمط العاطفي ، وكان يعزو الحب إلى الله في كل الصور التي يزخر بها الديوان . فالاتحاد بالله هو ما تصبو إليه النفس ، كما أن تملك الله تملكا عشقيا يعبر عن تسامي الإيروس ، وعن تحول في ماهية الجهة موضوع الحب . (16)

وهذا هو شكل التخطي ذاته الذي يسيطر على عمل أكبر شعراء الصوفية المسلمين / عمر بن الفارض ، معاصر ابن عربي وقرينه ، الذي خصص التراث له كتاب سلطان العاشقين . وكان ديوانه موضع تحليل من جانب حسن البوريني وعبد الغني التابلسي . نجد الموضوعات الأساسية وقد طورها ابن عربي ، والتي تتناول وحدة الوجود والوحدة المجددة بمعرفته وحب . إلا أن الكل مخلوط بالموضوعات والدوافع المتعلقة بالحب العذري ، بالإخلاص ، وبوحدانية الحب . أخذت الصوفية كل شيء من الحب العذري : إيديولوجيته ، موضوعاته ، دوافعه ، نماذجه ، صورته . إنها ، في الواقع ، البديل عنه إذ أن هناك نوعا من التماثل بين الإعراض عن الجسد والنظرة إلى الجنسانية نظرة روحية متسامية . (17)

من ناحية أخرى الحب العذري لم يفض تاريخيا إلى شيء . فقد كان عبادة مجانية وفروسية للمرأة ، وليس في وسعه أن يكون سوى مراوحة في الحب ، ذلك أن الصوفية وفرت له ، وهذا طبيعي ، النهاية التي يفتقر إليها . وتبدو الأمور كما لو أن الانفصال الأصلي عن الحب لا يمكن أن يبرز طبيعة الحب الجسدية من غير أن يصب ذلك بالضرورة في الإيمان المجرد الأكثر حدة ، الإيمان المستلهم من حب الله . إن في ذلك انتقالا من الإيروس إلى المحبوب ، وهو ما يظهر معناه لدى كل صوفي ، وبصورة مدهشة أيضا لدى ابن عربي وابن الفارض . وهكذا جعل الصوفيون الحب الإسلامي مثاليا ، كما جعل العذريون الإيروس الإسلامي مثالا " أفلاطونيا " . ويبدو لنا الحب الصوفي ، رغم الظواهر متميزة عن الحب العذري . فهذا الأخير عزوف عن الجسد وتسام ينطوي على ذاته ، في حين أن الآخر هو ، على العكس ، تواصلية بين الجسدي والروحي ؛ والتحرر في الجسد أو عبره وتحرر الجسد بهما ، بالنسبة إليه ، أمران متلازمان . (18)

أخذت كلمة " الباه " طريقها الاصطلاحي عند قدماء المؤلفين المسلمين وفقهاء الإسلام ، لتدل على جميع الفنون التي تحوم حول معرفة الجنس ، والجنسانية ، والمجانسة . ودخلت معنى الدلالة الشهوانية بقوة ، فيقولون : باه المرأة أي جامعها وضاجعها . والباه هو علم النكاح عامة باستثناء ما يعود منه إلى الفقه ، حيث نجد أبواب النكاح بالمعنى التشريعي والقانوني . أما الباه فهو يهتم بكل ما يتصل بالعمل الجنسي وأصول الجماع ؛ من حيث طرقه وقواعده وما يوفر به مزيدا من اللذة ؛ إما عن طريق

العقاقير والأدوية ، أو عن طريق الوصف الشعري المثير لهيجان الشوق . وبلغت النظر أيضا وجود لفظة موازية من حيث المعنى ، ولكنها بقيت أقل انتشارا ، وهي " الباء والباءة " ، التي تعني أيضا النكاح ، فأكد الحديث الشريف مثلا " ( من استطاع منكم الباءة فليتزوج ) ، أي تكاليف النكاح .

انكب القضاة الخبيرون والشيخ الفقهاء المحترمون على دراسة الشبق / الجنس ، من دون تخرج أو عقد : فليس في نظرهم هناك ما يتعارض مع حرفة النص القرآني ولا مع روحيته . وأقدم البحوث التي بحوزتنا حول الجسد / الجنسية ، هي بالتأكيد مفاخرة " الغلمان والجواري " للجاحظ ، ويعود تاريخه إلى القرن التاسع . كما ينسب للجاحظ كتاب " العرس والعرايس " . ويشكل كتاب " جوامع اللذة " لابن نصر مثلا جيدا على ذلك . ونذكر أيضا كتاب " نزهة الأصحاب في معاشره الأحاب " للسموأل المغربي الإسرائيلي ، والفصل العاشر من هذا الكتاب بالغ الأهمية . وكذلك ترك لنا المغربي شهاب أحمد بن يوسف التيفاشي كتابا بعنوان " نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب " ، والكتاب مخصص برمته لأنواع الحب الممنوعة . (19)

أما كتاب نصير الدين الفاسي " الباهية والتراكيب السلطانية " ؛ فهو مكرس على الأغلب للطب ولدستور الصيدلة ، ويتضمن فصلا كاملا وهاما جدا مخصص لنوع من أنواع الشبق الثيابي تبعا لفصول السنة . والكتاب الأكثر شهرة هو كتاب أحمد بن سليمان ، ويقال أيضا أنه لابن كمال باشا ، هو " رجوع الشيخ إلى صباه " ، وقد وضع هذا الكتاب بناء على طلب السلطان خان شاه . أما كتاب محمد المغربي التيجاني " تحفة العروس وروضة النفوس " ، فإنه يتصدى إلى البحث عما يشبع الشهية الجنسية . وهناك قصيدة مكتوبة من ألفين وأربعمائة بيتا من الشعر ، تعتبر خلاصة الغرام والإثارة الجنسية عند العرب عند العرب ، وهي على شكل أرجوزة بعنوان " نزهة النفوس ودفتر العلم وروضة العروس في أمور النكاح وغيره " . (20)

وما بلغت النظر هو أن السيوطي الغزير الإنتاج ، فقد كتب في الواقع بحوثا حول الجنس والباءة والجنسانية والجسد ، منها : " نواصر الأيك في نوادر النيك " ، و " الوافي بالوفيات " ، و " الوشاح في فوائد النكاح " ، و " اليواقيت الثمينة في صفات



السبينة " ، و " معقد المحبة بين المحب ومن أحب " . بالإضافة على كتابه " الإيضاح في علم النكاح " ، الذي نشر مرات عديدة ، وهناك كتاب آخر ألفه بعنوان " الرحمة في الطب والحكمة " ، ويتضمن في ما يتضمن تسعة وعشرين فصلا عن علم المعالجة الجنسية والقوانين الصيدلية المتعلقة به . ومن المؤكد أن الكتاب الذي أعاد الشيخ النفزاوي تحريره في القرن السادس عشر ، والمعروف شرقا وغربا تحت اسم " الروض العاطر في نزهة الخاطر " ، يمثل من الأدب الغرامي الجنسي نموذجه الأصلي الأولي والمثال الناجز . وفي منتصف القرن التاسع عشر يؤلف محمد صادق حسن خان تحت عنوان " نشوة السكران من صهباء تذكّار الغسلان " . (21)

### جمالية وإغواء الجسد .. صورة يوسف وزليخا في التوراة

تأخذ صورة الجسد واللذة الممنوعة في قصة يوسف وزليخا ؛ من خلال الكتاب المقدس / التوراة منزلة مهمة وطابعا خاصا . فقد صيغت في بناء محكم فني ، يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني فيما يعرضه من صور والمشاهد ، كما يجعل الجمال الفني فيها أداة مقصودة للتأثير الوجداني فيما يخاطب حاسة الوجدان بلغة الجمال . كان لقصة يوسف وزليخا وضعاً متميزاً في كتاب التوراة ، حيث انفردت بسفر كامل في مقدمة أسفار التوراة وهو سفر التكوين . وتبدأ القصة مع بداية الإصحاح الثلاثين ؛ بمولد يوسف آية من آيات الحسن والجمال والبهاء ، وروح مشرقة تضيء عليه من أنوارها ما يزيده روعة وجمالاً ، وتكسبه جاذبية روحية قوية التأثير .

ترد صورة يوسف في الرواية التوراتية عبارة عن علاقة إغواء نقية ومجردة تحولت إلى ثأر بعد فشل . غير أن يوسف كما تقول التوراة ، كان حسن الهيئة جميل المنظر . وكان بعد هذه الأمور أن امرأة مولاه " زليخا " طمحت عينها إلى يوسف ، وقالت ضاجعني . فأبى وقال لامرأة مولاه هو ذا مولاي لا يعرف معي شيئاً في البيت ، وجميع ما هو له قد جعله في يدي ، وليس في هذا البيت شيء ليس في يدي ، ولم يمسك عني شيئاً لأنك زوجته . فكيف أصنع هذه السيئة العظيمة وأخطئ إلى الله . وكلمته يوما بعد آخر فلم يقبل منها أن يكون بجانبها ليكون معها .

فاتفق في بعض الأيام أنه دخل البيت ليتعاطى شغله العادي ، ولم يكن في البيت أحد من أهله . فأمسكت بثوبه قائلة ضاجعني . فترك رداءه بيدها وفر هاربا إلى الخارج . فلما رأت أنه فر وترك رداءه وهرب خارجا صاحت بأهل بيتها ، وقالت لهم أنظروا كيف جاءنا برجل عبراني ليتلاعب بنا . اتاني ليضاجعني فصرخت بصوت عال ، فلما سمعني قد رفعت صوت وصخت ترك رداءه بجانبني وفر هاربا إلى الخارج . وتركت رداءه بجانبها حتى قدم مولاه إلى بيته . فلما سمع مولاه الكلام الذي أخبرته به قائلة كذا صنع بي عبدك استشاط عليه غضبا ، فأخذه مولاه وأودعه الحصن حث سجن . (22)

تعود الإطالة في النص العبري التوراتي إلى طبيعة الأسلوب ، الذي يعتمد اللغة المباشرة للتعبير عن المعنى المقصود . لقد قاوم يوسف الإغواء في التجربة منتصرا . وكان يفضل أن يكون متبها حقا على أن يدخل في نظرات زوجة فوطيفار الخيانية . وليس الإغواء سوى محاولة فشلت أمام رفض يوسف المباشر والقاطع النهائي . على أن كلمة " إغواء " غير مناسبة وفي غير محلها . فلم يكن الغرض الذي تقدمت به زليخا بالحاح وقلّة حشمة مكررة موضع تفكير عند يوسف . ولم تلجأ زوجة العزيز إلى المواربة من أجل ذلك قالت له : " ضاجعني " .

قصة يوسف معروفة ، لكن الحدث الذي يهمننا هنا حسب ما ورد في التوراة ، والذي يهمننا أيضا هو مشكلة يوسف مع زوجة العزيز / زليخا . فقد شغفت هذه المرأة بهذا الغلام ، وهو في طلبة الشباب وكامل الوسامة . فأخذت ترقبه في غدوه ورواحه ، وتملى صباحة وجهه المشرق الوضاء . فوسوس الشيطان في أذنها ، وحرك الهوى عروقها ، وتمنته . ولكن مقامها منعها من التدني لغلام زوجها العزيز . فحاولت أن تصرف نوازي هواها . ولكنها كلما رآته عاد الحب يغريها والشيطان يغويها . وعزمت الإيقاع بها تلميحا . غلا أن الفتى كان يعرض عنها ويتحاشاها ، وزاد هذا الإعراض من هواها . فما كان منها إلا أن دعتة إلى مخدعها لأمر ما ، فلبى الفتى الجميل طلب سيدته ببراءة . وحين احتواه المخدع أسدلت الأسجاف ، وغلقت الأبواب .. وقالت له : ضاجعني .

لكن الشباب الذي يتحلى به يوسف لم يجرمه من نعمة الحكمة ، ورفض خيانة سيده الذي رعاه وأحسن مثواه . ولما أحست بكبريائها ينكسر ، وبنزوتها تنحسر ، عزمت

على الإيقاع به . وهكذا دخل يوسف غياهب السجن قانعا صابرا ، وأنقذه الله بقصة الحلم الذي رآه العزيز في منامه . وأخطر العزيز إلى الإفراج عنه ، والاستفسار منه عن الحلم الذي رآه . وحين رأى منه الصدق والأمانة احتكم إلى رجاله ، ليكشفوا له صحة الأمر ، وهب عبده خانه أم زوجه دنسه . وتمت المحاكمة وبرئت ساحته ، وعاد عزيزا لدى العزيز ، صديقا لسيدة ثانية ، بعد أن أمضى سنوات السجن تغطية للرأي العام في مصر . (23)

### جمالية الجسد واللذة الممنوعة .. صورة يوسف وزليخا في القرآن

لقد خص الوحي / القرآن النبي يوسف عليه السلام بسورة كاملة ، جاءت موسومة باسمه سورة " يوسف " . وقد تألفت هذه السورة من إحدى عشرة ومائة آية . وتظل سورة يوسف هي الوحيدة في النص القرآني ؛ الدالة على احتمال القصة وامتلائها أحداثا . ويمكن أن نشير إلى أن النبي يوسف ذكر في سور قرآنية أخرى علاوة على السورة الخاصة به ، فقد ورد ذكره في " الأنعام " و " غافر " ، لكن هاتين السورتين لن تتخطيا به مجرد الإشارة . فقد ورد ذكره في الأولى مقرونا بأسماء بعض الأنبياء ، وأخبر عنه القرآن في الثانية باعتباره نبيا جاء بني إسرائيل بالبينات ، لكن القوم شكوا في ما أتاهم به ، بيد أن هذه الإضافات لم تأتي بعناصر جديدة بالنسبة إلى القصص النبوي ، لأنها متضمنة في القصة الواردة في سورة يوسف . (24)

يرسم لنا القرآن حول إغواء يوسف وصفا مؤثرا ، يختلف في النقاط الأساسية عما ورد في الرواية التوراتية . ففي الرواية القرآنية ؛ فقد دارت أحداث " فيلم " حقيقي عن الإغواء ، مع تحليل سيكولوجي أخاذ ، مما يضعنا أمام الأسرار الحقيقية في جدلية الحب والنبوة . ( .. وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون . ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه ، كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين ) . ( .. قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين ، وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين . فلما رأى قميصه قد من دبر قال إنه من كيدكن إن كيدكن لعظيم ) .

(.. وقالت نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حب  
إننا لنراها في ضلال مبين فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن واعتدت لهن متكأ وأتت كل  
واحدة منهن سكيناً وقالت أخرج عليهن فلما رأيته أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاشا لله  
ما هذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم . قالت فذلك الذي لمتني فيه ، ولقد راودته عن نفسه  
فاستعصم ولئن لم يفعل ما آمرنه ليسجنن وليكونن من الصاغر . قال رب السجن  
أحب إلي مما يدعونني إليه وإلا تصرف عني كيدهن إصب إليهن وأكن من الجاهلين ،  
فاستجاب له رب فصرف عنه كيدهن إنه هو السميع العليم ) . (25)

زليخا زوجة شهوانية يجذبها ابنها بالتبني . إلا أن هذا كان نبياً ، وأن تكون  
النساء قادرات على حب نبي فهذا أمر طبيعي . وكذلك هب يقع النبي من جانبه عاشقا  
لنساء يعشن في كنف زوجهن وتحت ملكيته ؟ إن السؤال يعني التساؤل بالضبط حول  
طبيعة النبي والرغبة في معرفة الحرام ، والجنسي وفرعها في مرتباتها المبادلة . إن زخرفة  
حقيقية للدوافع والأفكار ، تجعل السورة القرآنية مسرحاً لدينامية محتمة . فمن يتورط في  
درب الحرام لا يمكن له أن يجد مخرجاً مشرفاً ، لا لأن يوسف هو ابن بالتبني بقدر ما أن  
المسألة متعلقة أساساً بالزنا مجرداً وصافياً .

ليس يوسف إلا الابن بالتبني ، ولا يمكن ، بهذه الصفة ، وأخذاً بالاعتبار قيم  
القرباة في الإسلام ، الكلام عن مرتكب المحرمات . لم تكن زليخا من غير أعذار ، وقد  
راحت تأويلات القرآن تبحث لها عن بعض منها . فالعزيز فوطيفار أولاً ، " القادر " كان  
عاجزاً جنسياً وغير قادر على الإنجاب . غنه زوج مجامل جداً ، أما زليخا المهملة فراحت  
تبحث لدى يوسف عن بعض تعويضات طبيعية . والحال أن يوسف بهي فتى قوي عاقل  
وعالم ، ولا ينقصه شيء لكي يغوي امرأة لا تتمنى غير ذلك ، فهي تريد إذن إغواءه .  
هناك إذن من جهة زوج ضابط لدى الفرعون ، العزيز ، إنما هو العزيز " القادر " العاجز .  
ومن جهة أخرى ، الياقوت الجميل المليء بالوعود والبشاشة ، وقد علمه الله وحياه موهبة في  
تفسير اللغز والمعرفة المطلقة والحكمة ، وبينهما امرأة يحرص القرآن جيداً على تصويرها  
ذميمة .

ولولا المعجزة الإلهية كان بإمكان العاطفة أن تنتصر على النبي الذي بعد أن ابتعد عن النموذج التوراتي ، بدأ يستسلم وينقاد لفكرة الزنا ( ولقد همت به وهم بها ) . وهذا يعني صراحة أنها وقعت في حبه كما وقع في حبه . ورأى كثيرون ، منهم الإمام علي ، أن ذلك شكل بداية السقوط ، فقال " طمع فيها " . وبعد أن التهمت الرغبة فقد يوسف في الحقيقة صوابه وبدأ بفك زنا سر واله / رداه . ويفسر ابن عباس عبارة " هم بها " محددًا وضع الجسم على الشكل التالي : " فك سر واله متخذًا وضع الخائنين " . وتكد روايات أخرى أن يوسف اتخذ موقعًا بين فخذي زليخا وبدأ ينزع عنها ثيابها . (26)

من المعروف أن الرازي وبعض المفسرين القدماء ، الذين كانوا يميلون إلى " الإسرائيليات " لم يصدقوا كلمة واحدة من " الحكاية المزيفة " . ولم يتأخر الرازي مع ذلك عن روايتها مع بعض المجاملة ؛ من المستحيل في البداية أن يتناسى نبي نفسه إلى هذه الدرجة ، وأن يباشر فعل الزاني . مهما يكن من أمر فإن المعجزة تكتمل وتظهر صورة يعقوب والد يوسف . ويصطدم عندها الإغواء بجدار ، ويجري استئصال الشهوة . ويفضل الرازي الاعتقاد بأن الملاك جبريل هو الذي هز يوسف ، وأزال من قلبه كل أثر للرغبة غير السليمة : إن صورة الأب هي التي تعرقل هنا تعاضم الرغبة . " عقدة يوسف " . نعم بالتأكيد وليس صدفة أن المعجزة لا تتحقق إلا عبر صورة يعقوب أو صورة جبريل . إن نهاية الإغواء وتنبه يوسف هما مبدأ الحقيقة الذي هزم مبدأ الرغبة . (27)

إن نجدة الله متجلية في صورة الأب ، هي التي أتاحت للمقدس لأن ينتصر انتصارًا كبيرًا ، وبقي يوسف طاهرًا . لكن هذه الطهارة ثمنًا ينبغي تسديده ، فقد تمالك يوسف نفسه . وأراد الهرب غير أنه باء بالفشل ، وفقد خلال المحاولة قميصه الممزق من جهة الخلف . وقد أدى قلب الأدوار إلى تحويل الإغواء إلى اعتداء على الحشمة . وهذا التغيير في الاتجاه والمعنى ، من الجسد إلى الثياب ، أمر يثير الإعجاب ؛ أي الانتقال من الداخل إلى الخارج ومن الأمام إلى الوراء . ويثير الإعجاب أيضًا ما في عبارة " قد من دبر " من شاعرية . هذا هو في الحقيقة الثمن الذي ينبغي أن يدفعه يوسف لكي يحافظ على فضيلته عذراء لم تمس .

ويلفت النظر أيضا وفرة الرموز الجنسية . فالرمزية التي تتضمنها الصورة شديدة الوضوح ؛ من هنالك باب مقفل يتم الجري باتجاهه ، ولكن ، خلفه يوجد الزوج ، عزيز ، الساهر . وتدور الحكاية كلها حول الأبواب ، أي حول المحرمات ، حول السر والممنوعات . وقد رفض يوسف أن يجتاز باب سيده الزوجي ، ولم تحرص زليخا مع ذلك إلا على تنبيهه إلى الأسرار الكثيرة الموجودة وراء الباب . لكن المدخل يبقى موصدا في النهاية ، وحين يفتح ، فإن ضابطا كبيرا يطل منه ، وهو الذي يسهر حسودا خلفه ويفاجئ هذا الفتى المتعري . وحدها صورة يعقوب والده ، توقفت أمام عتبة الباب الكبير ، باب الخطيئة / اللذة الممنوعة .

ما تبقى ليس سوى انعكاس يثير السخرية ؛ رجل تنزع ثيابه امرأة ، فضلا عن ذلك ، من وراء جدلية عاطفية مدهشة : القميص المنزوع ينبغي ، من حيث المبدأ أن يغمر بالرغبة المرأة المهيجة . فجأة يتبدل الأمر ، ويتحول القميص إلى سلاح بين يديها ، إلى دليل تصفع به وتعاقب به يوسف المتحجر العواطف . كان يمكنه ذلك من غير المعجزة الإلهية ، لأن الله لا يتخلى عن عبده . فقد أطلق براءته وبالتحديد لأنه " قد من دبر " . أما التقرير " البوليسي " ، فهو ليس قريب العهد والأدلة الإجرامية تشكل جزءا أيضا من المعجزة الإلهية . الاستنتاج يفرض نفسه بنفسه ؛ تظهر البراءة ساطعة وتسقط المرأة المغوية في التشوش والارتباك . وهذا وجه أساسي من وجوه المؤنث الأبدي ، الذي يريد القرآن تسليط الضوء عليه : ( إن كيدكن عظيم ) ، وهي عبارة موجهة من خلال زليخا إلى كل جنس النساء .

هكذا تشكل زليخا بالتأكيد صورة النموذج الأصلي للمرأة المغوية ، صاحبة المكائد ، المخادعة ، الكاذبة . ولكن ، الحادة الذكاء والمكر ، الأذى ، الحيلة والمكر ، الخبث وتعتمد الأذى ، إن الكيد هو كل هذا معا . ولم يتأخر الخبر عن الانتشار ، في حين أن عاطفة يوسف ، التي لم تجد مسرحا لها إلا مكان إقامة " القادر " وفي مكان مغلق ، انتهت بالانتشار في الساحة العامة . بدأت الثروة حولها ، وتحول الحب إلى شأن عام . دعيت النسوة إلى وليمة قدم فيها البرتقال / التفاح والسكاكين ، ودخل يوسف بينهن وراحت النسوة ، كما يقول القرآن " فلما رأيته أكبرنه وقطعن أيديهن " .

والرمزية هنا شفافة جدا : فالبرتقال / التفاح والسكاكين ؛ تمثل فعل الحب الذي ترغب به النساء كثيرا ، ويرفضه يوسف . بنجم الجنسي هنا من طبيعة يوسف الإلهية الملائكية ، حيث يتماثل الحب مع النبوة : فالجمال يوحى بالمقدس ، وليس صدفة أبدا إذا كانت المخيلة الإسلامية قد شددت دوما على الجمال الاستثنائي الذي كان ينعم به يوسف ( كان يوسف إذا سار في أزقة مصر يرى تلالؤ وجهه على الجدران ، كما يرى نور الشمس في السماء عليها ) . (28)

### يوسف وزليخا بين التوراة والقرآن .. مقارنة مقارنة

ومن مواطن الاختلاف : ما أشار إليه القرآن عندما راودت امرأة العزيز يوسف عن نفسه لمحاولة إغرائه . وقد قدت قميصه من خلف وهو يتخلص بالفرار ، مما أقام الدليل على براءته ، كما شهد بذلك شاهد من أهلها . بينما يذكر العهد القديم أنه ترك قميصه عندها لما أمسكت به ، فتركه بيدها وفر هاربا إلى الخارج . ففي القرآن يدين الزوج زوجته لما ثبتت لديه براءة وسف . بينما في التوراة يغضب عليه ، ويودعه السجن . وفي القرآن يشيع الخبر بين نساء المدينة فتجمعهن امرأة العزيز في بيتها ، وتأمّر يوسف بالخروج عليهن ، ليرين جماله حتى يكففن عن تعنيفها في حبها . ولكن العهد القديم لم يذكر شيئا من ذلك .

وتبرز في النص القرآني صورة يوسف وزليخا ، وكيف تلتقي روعة الدين بجمال الفن . لقد كان عرضا بديعا يضرب مثلا حيا في الدعوة إلى الاستقامة ، والتدع بالإيمان في غياهب الضلال التي تزيغ فيها القلوب ، والاهتداء بنور اليقين في متاهات الفتنة التي تهاوى فيها الإرادة ، حتى تنتصر الفضيلة على الرذيلة ، والوفاء على الخيانة ، وتاماسك على الانحلال . ولكنها دعوة ضمنية تنساب إلى المشاعر في يسر ، وقد كانت فيها الكلمات تصور المشاهد ، وتعبر عن الأحاسيس . كما كانت اللمحات والإشارات فيها أبلغ تأثير من الخطب الوعظية الطويلة . فعبرة " هيت لك وإن لم تكن متداولة في الاستعمال ، لكن السياق القرآني أبان عما تدل عليه من دعوة مشينة ، نها كناية تربى على إفصاح ، وتلميح أفصح دلالة من تصريح ، مع تنزه عما يستهجن ذكره . وتقابلها من ناحية رد الفعل عبارة " معاذ الله " ، فهي هنا تفيد معارضة الاستجابة لداعية الهوى

والغواية ، كأشد ما تكون المعارضة إباء ، لأنها ثمرة الإيوان . وإيمان الأنبياء معرفة بالله وخشية منه ، وكلما ازداد المؤمن بالله معرفة ازداد منه خشية . (29)

ومما يجدر التنبيه إليه أن القرآن لم يخف ما تنزع إليه الطبيعة المادية للإنسان ؛ فكلاهما هم بالآخر ، ولا يعتبر ذلك زلة من يوسف ، لأن ما يعتري الإنسان من ميل نفسي بغير اختياره وكسبه ، لا يدخل تحت طائلة التكليف ، حتى يبرز بالعزم والفعل ، لأن فضل الاستقامة في الأديان السماوية ليس في قتل الغرائز ، بل في التحكم فيها بمجاهدة النفس ، والتغلب على النزوات . لذلك لم تكن الزلة إلا من امرأة العزيز ، لأنها عزمت على ما هممت به . أما يوسف فقد عصمه الله بما أراه من برهانه ، لإحسانه وإخلاصه فكانت صلته بالسما أقوى من صلته بالأرض ، رغم تهافت المرأة عليه وهو في سن المراهقة ، ورغم أنه شب في جو القصور .

كما أن القرآن لم يخف من هذا الشهد جانب الصورة المقابلة . وهي المتمثلة في استبداد الهوى برشد امرأة تنعم بين أحضان الترف والعز والسلطان ، وناهيك افتنانا بجمال عبدها وخادمها ، أنها خرجت من طبع أنوثتها في ادلالها وتمنعها ، ونزلت عن كبريائها وسلطانها . ولكنه يعتز عليها بالدانة والأمانة ، والترفع عن الخيانة . ومجاهدة النفس خير واق من السوء والفحشاء ، وخير وسيلة لبلوغ القمم ، واحتضان المثل العليا . فإن يوسف قد سجن ظلما ، وإخلاصه وأمانته م يأس حتى يكفر القيم التي يؤمن بها ، فيرتمي بين أحضان الرذيلة والإثم اتقاء لغضب سيدته عليه ، بل أثر السجن وعذابه على حياة الترف الإثم .

كما نجد في النص القرآن ذاك التداعي الحر ، الذي هو من أثر الفن والجمال ، حيث يحدث في المتلقي وفي النفوس انفعالات ، ويؤسر العواطف ، ويشدها إليه . ويبتلى يوسف في محنته ، ويدخل السجن رغم ما رأوا من براءته . وإذا عجز رجال البيوتات عن صيانة بيوتهم ونسائهم ، فإنهم ليسوا بعاجزين عن سجن فتى بريء ، كل جريمته أنه لم يستعجب ، وأن امرأة من الوسط الراقي قد فتنه به وشهرت بحبه . ويكاد القرآن والعهد القديم / التوراة ، يتفقان في عرضهما لأحداث هذا المشهد ، لكن التوراة تستغرق أكثر من القرآن في تفاصيل المشهد وعرض صورة يوسف وزليخا .



يثابر يوسف إذن على صلابته العاطفية ، ويبقى وفيًا لنفسه ، ولا يعدو أمامه سوى السجن لينتظره . إن يوسف الذي علمه الله بالذات ليس في حاجة أبدًا لأن تلقنه النساء درسًا . فهناك نوعان من التلقين : واحد يقوم به الله ، أما الآخر فعن طريق الحب . والأول منهما هو الأفضل والله أتاه علما وحكما . في هذه الشروط لا يمكن للوحي الذي يوفره الحب أن يكون سوى صورة تافهة . وهو ليس سوى خدعة وضلال وحيلة وخطر ، إنه بكلمة ، كيد النساء .

مهما يكن من أمر ، فقد تجنب القرآن جيدا أن يدين محاولات زليخا ورفيقاتها ويحكم عليها بقساوة . وامرأة العزيز نفسها / زليخا تتحدث في رواية القرآن بلغة تليق بضمير إنساني وخزه الندم ، وأرغمته طهارة الضحية ونزاهتها على الاستسلام للحق ، فإذا بالخاطئة تعترف في النهاية بغلطتها ، وتقر بخطيئتها . فإلى جانب العلم الرباني والحكمة هناك مجال لكيد النساء ؛ ينبغي فقط الحذر منه وتجنب الزنا بأي ثمن . ومع زليخا فإن المبادرة النسائية في موضوع الجنس ، هي التي تكسب في النهاية صفة الأصاله . وتكشف الطريقة التي تم بها تناولها من خلالها عن جانب كبير من الحياة الحلمية في المجتمع العربي الإسلامي .

### المصادر والمراجع والمواشم

- (1) - الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، الإصحاح الأول 26 ، والإصحاح الثاني ، 15 ، 22 ، ترجمة الآباء اليسوعيين ، بيروت ، طبعة جديدة - 1987 ،
- (2) - الكتاب المقدس ، سفر اللاويين ، الإصحاح العشرون ، 9
- (3) - تركي علي الربيعو : العنف والمقدس والجنس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت - 1995 ، ص : 158 ، 159
- (4) - العهد الجديد : إنجيل متى ، الإصحاح الخامس ، 17 ، 27 ، 29 ، ترجمة الآباء اليسوعيين ، بيروت ، طبعة جديدة - 1987
- (5) - العهد الجديد ، الإصحاح الخامس ، 29 ص : 159 ، 181
- (6) - بوعلي ياسين : الثالث المحرم ، دراسة في الدين والجنس ، دار الطليعة ، بيروت - 1985 ، ص : 48 ، 49
- (7) - القرآن الكريم ، سورة النساء الآية 4 ، وسورة البقرة ، الآية 2 ، 187 .
- (8) - عبد الوهاب بوحدية : الجنسية في الإسلام ، ترجمة محمد علي مقلد ، سراس للنشر ، تونس - 2000 ، ص : 21 ، 22
- (9) - القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، الآية 13 ، 14
- (10) - مسلم بن الحجاج : صحيح مسلم ، الجزء الرابع ، طبعة القاهرة - 1968 ، ص : 99
- (11) - محمد بن إسماعيل البخاري : صحيح البخاري ، الجزء الثالث ، طبعة القاهرة - 1969 ، ص : 178
- (12) - عبد الوهاب بوحدية : الجنسية في الإسلام ، ص : 126 ، 127
- (13) - فريد الزاهي : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، أفريقيا الشرق ، المغرب - 1999 ، ص : 64 ، 65
- (14) - مسعود القنوي : كتاب فتح الرحمن ، طبعة القاهرة 1310 هـ ، ص : 168
- (15) - محي الدين بن عربي : الفتوحات المكية ، الجزء الأول ، دار صادر : بيروت ، ص : 46 ، 72
- (16) - محي الدين بن عربي : ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت - 1312 هـ ، ص : 38 ، 65

- (17) - صادق جلال العظم : في الحب والحب العذري ، دار المدى ، دمشق - 2007 ، ص : 27 ، 28
- (18) - محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة - 1976 ، ص : 193 ، 226
- (19) - صلاح الدين المنجد : جمال المرأة عند العرب ، طبعة بيروت - 1957 ، ص : 36 ، 37
- (20) - صلاح الدين المنجد : الحياة الجنسية عند العرب ، طبعة بيروت - 1958 ، ص : 62 ، 84
- (21) - عبد الوهاب بوحدية : الجنسية في الإسلام ، ص : 183 ، 184
- (22) - الكتاب المقدس ، العهد القديم ، سفر التكوين ، 39 ، ص : 34 ، 35
- (23) - محمد التونجي : الآداب المقارنة ، دار الجيل ، بيروت - 1995 ، ص : 121
- (24) - حمادي المسعودي : فنيات قصص الأنبياء في التراث العربي ، مسكلياتي للنشر والتوزيع ، تونس - 2007 ، ص : 98 ، 99
- (25) - القرآن الكريم ، سورة يوسف ، 12 ، من 22 إلى 34
- (26) - الفخر الرازي : التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، الجزء الخامس ، دار الكتب العلمية ، بيروت - 1990 ، ص : 120
- (27) - الفخر الرازي : التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، الجزء الخامس ، ص 124
- (28) - الفخر الرازي : التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، الجزء الخامس ، ص : 127
- (29) - التهامي نقرة : سيكولوجية القصة في القرآن ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس - 1987 ، ص : 532 ، 533

## ترويض الفنون .. تجنيس الخطابات ثقافة الصورة وإثنوغرافيا الاتصال

تشارك أجناس الخطاب الثقافي جميعا في استخدام الصورة ، وهي تشارك جميعا مع الفن والموسيقى والتشكيل والعمارة ، في أنها أعلى أشكال الثقافة . وفي أنها جميعا نتاج قدراتنا البشرية ، وفي أنها في الوقت نفسه نفذ لمجتمعنا الحالي . وإن كان عمل هذه الوظيفة النقدية ، يتغير من حقبة لأخرى . وهذا شاهد إثبات على أهمية الصورة والكلمة معا : مفردتين أو مجموعتين . ولا وجه في رأينا للفصل بين جمالية الصورة وإبلاغيتها ، بل لا وجه لتقديم الجمالية على الإبلاغية ، على نحو ما يزعم بعض الدارسين . فإن أهم ما ينبغي ملاحظته مثلا استعمال الصور الكلية بخاصة ، في شتى أجناس الخطاب الثقافي المعاصرة ، كما أنشأت دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة فرعاً جديداً ، تنامي فيه الإسهامات يوماً بعد يوم ، وهو ما يسمى بـ " إثنوغرافيا الاتصال " . إذ بدراسة العلاقة بين الصورة والثقافة تبدو حتى الآن أرضاً جديدة ، لم تحدد حدودها ولم تعلم معالمها بعد .

### العلاقة بين الصورة والثقافة .. الصورة علامة وأيقونة سيميائية

ما زالت دراسات الصورة من المنظورات الثقافية على مستوى المضمون والشكل بعيدة بعدا بالغا عن تطور نظرية ما . هذا الحال تدعونا إلى التساؤل عن العلاقة بين الصورة والثقافة من ناحية ، وإلى التساؤل عن صفة الثقافة التي تختص الصورة بإنتاجها ، أو التعبير عنها من ناحية أخرى . وفضلا عن اهتمامات البلاغة التقليدية بالصورة ، ي سيما الصورة الجزئية المجازية ، قدمت آراء ومنظورات عامة تساعد في التفسير الثقافي للصورة ، ومن أهمها :

النظر إلى الصورة من حيث هي نتيجة الشعور باجتماعية الحياة . مثل هذا المنظور يفتح المجال لدراسة القيمة الاجتماعية للصورة في حياة الإنسان ، ومدى تعبيرها عن رغبات الأفراد ومشاعرهم ولاوعيهم ، ومدى تعبيرها أيضا عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية ، ومعرفة الإيديولوجيات ، وصيغ الحياة السائدة في مجتمع بعينه . النظر إلى

الصورة من حيث هي علامة سيميائية : وذلك أن الصورة الفوتوغرافية علامة أيقونة ، لأنها تقوم على علاقة التشابه ، ولكن الصورة الفنية في الشعر والسينما والفن التشكيلي علامة رمزية ، لأن العلاقة فيما تعتمد على العرف والاتفاق الاجتماعيين . (1)

يعد ستيفن مولاني من أبرز أعلام التاريخانية الجديدة ، وقد غيرا بصورة جذرية اتجاه نقد المسرحيات في سياق الدراما الاجتماعية . إن قراءة مولاني للدراما باعتبارها فنا مكانيا ، أو فنا مرتبطا بمكان عكس الاتجاه المكاني في نظرية ما بعد الحداثة . تركز إلى كتابة فوكو عن " الأمكنة المغايرة " . ومثلما كانت الحال مع فوكو ، فإن مولاني يرى أن الدراما الشعبية تحدث على هامش المدينة ، حيث تمنح أشكالا من التسبب الخلفي والتلوث ، تتقاطع مع تحليل فوكو لسياسية الفضاء الاجتماعي ، ولتركيب البنيوي لصراع القوة في المجتمع المدني . (2)

### تكنولوجيا الثقافة .. وسيميوطيقا السينما .. وفوضى الأشياء

أنتجت تلك التكنولوجيا الثقافية أيضا جمهورا جديدا غير قومي . وتجذب بعض المنتجات الثقافية المحلية المعولة جمهورا منفصلا على نحو محير في سائر أنحاء العالم . مثال ذلك : يجري استثمار الأموال اليابانية في السينما الهوليوودية ، والأوروبية التي تجذب جمهورا متزايدا في اليابان ، كما في شبه القارة الهندية وبعض دول جنوب شرق آسيا . وتكاد السينما أن تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل ؛ ففيها فن القصة ، والدراما ، والإخراج ، والتمثيل ، والمؤثرات الصوتية والضوئية ، والفنون التشكيلية والرسم ، والموسيقى والرقص . هناك عناصر عديدة في فن السينما ، يصعب الإحاطة بها هنا ، منها على سبيل المثال لا الحصر : اللقطات وأنواعها ، الزوايا وأنواعها ، حركة الكاميرا العدسات ، الإضاءة والألوان والتكوين ، الكادر وحركة الأشخاص ، الصوت الموسيقى ، الصمت اللغة ، المونتاج الإيقاع ، الإخراج التمثيل ، النقد ، التلقي .

لقد وطدت السينما في عصر العولمة علاقتها مع التكنولوجيا ، وهو الأمر الذي يبدو منطقيا ، أن تأتي مبادرات التنظير الأولية على يد المدرسة الشكلية الروسية ، والتي رأت في السينما أنها تكنولوجيا بحثة ، لا وحييا أو خيالا ، أو أداة للفعل السيكولوجي . وهكذا كرس " سيرجي إيزنشتاين " رائد هذه المدرسة ، كل جهده على

موضوع المونتاج ، بصفته أبرز جوانب الفيلم التقنية التي تميزه عن الفنون الأخرى . اتخذ الناقد السينمائي " اندريه بازان " موقفا معارضا من المدرسة الشكلية ، في محاولة منه لرد الاعتبار لمحتوى الفيلم . وقد صاحب ذلك نمو الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية . طالب بازان بنظرية علمية للسينما ، تبنى أساسا على القوى الخالصة للصور المتحركة المسجلة ميكانيكيا ، وقد مهد بازان للتنظير العلمي الجاد ، بما قام به من جهد من أجل تنظيم التراث السينمائي ، ووضع الأسس المنهجية لتصنيف أجناس الأفلام ، وسيناريوهاتها وطرائق تعبيرها عن الواقع . (3)

السينما بوصفها ضربا من الإبداع الرمزي ، كان لا بد للتنظير السينمائي من أن يلتقي بالتنظير الرمزي الأم . ونقصد به التنظير اللغوي ، فصل " كريستان ميتز " في محاولته الجادة لتأسيس علم سينمائي خالص ، بين الشق السينمائي المحض ، وما هو خارج السينما من تكنولوجيا وتنظيم / وعلم النفس وعلم الاجتماع واقتصاد وخلافه .

ما إن يعبر المنظر السينمائي بوابة السيميوطيقا ، حتى يجد نفسه وجها لوجه مع اللغة ، أكثر فروع السيميوطيقا نضجا وأهمية وقدرة على نقل المعنى . وهكذا ، يصبح الهدف التنظيري منصبا على وضع معجم سينمائي يحدد مفردات اللغة السينمائية ومعانيها ، وعلى وضع نحو للغة السينما ، يحدد أنماط تتابع أحداث الفيلم وتحديد دور كل منها . ويجد منظرو فن السينما ضالتهم في نظرية المعلومات ، فمادة الفيلم لدى كريستان ميتز ، ليست هي الواقع نفسه ، ولا تكنيكات المونتاج ، بل مادة الفيلم في حقيقة الأمر ، هي الرسائل التي ينقلها الفيلم إلى المشاهد من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما . (4)

تسعى تكنولوجيا المعلومات حاليا إلى نقل السينما إلى عالم الوسائط المتعددة . وهنا تكمن الأهمية الخاصة للتنظير السينمائي في عصر العولمة . فلم يعد هذا التنظير ضربا من الرفاهية المعرفية ، أو أداة لممارسة النقد السينمائي ، بل هو البداية نحو جماليات الوسائط المتعددة ، علاوة على ذلك يمثل تحويل الروايات إلى أفلام مجالا خصبا لدراسة علاقة السرد النصي بالسرد المرئي ، من أجل الوصول إلى جماليات متوازنة ، متحررة من مركزية الكلمة ومحورية الأدب .

والسينما ، سواء أجبنا ذلك أم لم نحب ، هي التي تصوغ أكثر ما تصوغ أي قوة أخرى الآراء والأذواق واللغة ، والزي والسلوك ، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان المعمورة . للسينما على كل حال ، تأثيراتها الواسعة في الناس ، وهذه التأثيرات لا تحدث فقط في قاعات العرض العامة ، فالأفلام تعرض الآن من خلال هذه القاعات ، وأيضا من خلال القنوات التلفزيونية وشرائط الفيديو والأقراص المدججة أو الـ C.D ، وشبكة الانترنت وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة المتاحة . وفي هذا الصدد تخلصت الأفلام - في زمن العولمة - من المراقبة ومن الأعراف ، وتجد سوق الأفلام الشبانية في السينما الغربية فضاءات لا حصر لها . في مقاهي الفيديو ، أو في شاحنات الفيديو ، المتنقلة التي تنتقل من قرية لقرية . (5)

ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن ، التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة والنهايات المفتوحة ، والحيرة والمتاهة الفردية والجماعية ، وإثارة الأسئلة لا تقديم الإجابات ، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديدة هي جماليات الصورة ، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة ، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه ، التي تطلبت أيضا ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي . (6)

لقد تطور الانجذاب الجمالي بالنسبة للأفلام السينمائية في عصر العولمة ، من فكرة التوحد الخاصة بمتعة النظر من خلال التأمل الجميل إلى الأفلام ، التي أضحت تهتم بالعقارب المفترسة ، والنمل الكبير ، والفياضانات ، والزلازل ، والجرائم ، وأفلام الأعصاب ، والقصص البوليسية ، والخيال العلمي ، والكائنات الغريبة ، والحيوانات الضارية ، وكل من شأنه أن يستثير حب الاستطلاع ، والخوف ، والترقب ، والتوتر ، والتوجس أولا ، ثم التخفف ، والراحة ، والتوازن بعد ذلك .

تبدو المهمة الرئيسية للإعلام الغربي وتحديدًا الأمريكي ، صياغة القيم بواسطة الإعلام وتعميمها ، لتمرير صورة القيم الأمريكية والغربية ، وحتى دولا غربية مثلا فرنسا أبدت خشيتها من تعرض الأمن الثقافي الفرنسي لخطر الغزو الأمريكي ، غير أن الخطر الأكبر لكثافة المادة الإعلامية الغربية على صعيد المجتمع والأسرة العربية ، هو

تراجع التأكيد على الخصائص الوطنية والقومية والهوية العربية ، وبالتالي هشاشة المتلقي للإعلام الغربي وانبهاره به ، وتقبله تحت غياب البديل الراسخ في الثقافة الإعلامية العربية . وفي كثير من الحقائق العملية يكشف المرء أن صيغ الانحراف والعنف في سلوك الأبناء والجيل الشاب ، ليست نتاج مناخ تنموي واجتماعي فقط . بقدر ما هي أيضا نتاج التعامل المستمر مع محطات البث الفضائي المتنوعة والمتعددة . فليس عبثا أن الإعلام المصري راح مؤخرا يتحدث عن ظاهرة " البلطجة " والعنف المنتشرة في الشوارع والأحياء والمدارس ، الأمر الذي يعيد إلى الأذهان تلك الأفلام الأمريكية والإيطالية ، التي تقدم " المافيا " ، وهي تحمي شوارع لوس أنجلوس من الداخلين ، ولكنها تفرض رسوما مقابل هذه الخدمة ، التي يتم جباتها بالقوة والعنف ، وكل ذلك في ظل قانون خاص خارج القانون العام .

وفي هشاشة الوعي الثقافي الإعلامي وتخريب الذوق العام ، يجيء المسلسل المكسيكي " كاسندرا " ، الذي عرضته التلفزيونات العربية من الخليج إلى المحيط ، ليظهر كيف تحولت نجمة المسلسل إلى بطلنة تاريخية ، راحت تحتل صورها الألبسة وواجهة المحلات ، وأغلقة دفاتر التلاميذ والحقائب النسائية ، حتى تحولت إلى رمز جمالي خارق لا يقاوم . وأكثر ما يتجلى أثر الثقافة الغربية الاستهلاكية والإعلام الغربي ، على المرأة العربية ، حيث تتحول إلى تحفة جمالية تتحدد قيمتها بما تلبس ، وما تملك من علاقات نخوية بورجوازية ، ولا يخرج الأمر عن إخضاعها لبيولوجيا الجسد ومفاته . وخصوصا في البرامج المنوعة ومسابقات الجمال وعارضات الأزياء . فعندما تستطيع مؤسسة عالمية مثل Elit ، لها مكاتب في أكثر من 70 بلدا من العالم . وتنفرد بصناعة الأفلام والأزياء ، وتتعامل بمليارات سنويا ، أن تقنع الإعلام العربي أن يقدم لها أجمل عارضات أزياء بمواصفات بيولوجية ومقاييس جمالية فيزيائية . (7)

ومع أنه من الثابت أن فساد الذوق العام ، والعنف والانحراف في سلوك الأفراد يظل نتاجا داخليا بالدرجة الأولى ، تولده سلوكيات مجتمعية وقيم تقبل به ، فليس مصادفة أن اليابان وألمانيا مثلا من أكثر دول العالم شهرة لصناعة الجنس ( أفلام ، مجلات ) غير أن معدلات الجريمة والاعتصاب في اليابان ، تأتي الأدنى في العالم . قد يكون للعامل الثقافي مكانته في أنماط التحالف والتنافر بين القوى الكبرى ، لذلك تشير بعض



الكتابات الغربية بمرارة إلى زحف الأمركة على شعوب العالم ، وتلاحظ أن الحياة الغربية اليوم أمريكية أكثر من كونها أوروبية .

### سيميوولوجيا المسرح وروعة المشهد .. وتكنولوجيا المعلومات

المسرح مثله مثل السينما في زمن العولمة ، استعصى على التنظير الدقيق ، ربما يرجع ذلك إلى تعدد أنواعه : مسرح الفنانين ، مسرح الحركة ، مسرح الشعائر ، مسرح العرائس ، مسرح التقليد والإيحاء ، مسرح الطقوس والاحتفال ، مسرح القصص الدينية ، المسرح التجريبي بأشكاله . ومن المتوقع أن يزداد الأمر صعوبة بظهور أنواع جديدة من المسرح في عصر العولمة . تميز المسرح عن بقية الفنون بالأداء الفني الحي . ومن هنا تبرز علاقة التنظير المسرحي بفنون عصر المعلومات والعولمة ، التي يسودها الطابع الأدائي التفاعلي .

والأمل معقود على تكنولوجيا المعلومات ، كي ترد الاعتبار لعناصر فن المسرح ، التي طغت عليها لغة الحوار ، وتشمل هذه العناصر الصورة والأداء والبناء المسرحي والكورال وتوالي المشاهد وغير ذلك . وكما يرى مؤرخو المسرح ونقاده لا مخرج لأزمة المسرح ، ومركزيته الأوروبية ، ومحورية حوارها ، إلا بشحنة أداء قوية تهب عليه من مسارح شرق آسيا ، مثله في ذلك مثل الموسيقى الغربية . ، التي تنتظر هي الأخرى شحنة إيقاعية تأتيها من قبائل إفريقيا ، ودويلات جزر الكاريبي . يفسر ذلك ، لماذا يستعير المسرح التجريبي من مسرح الكابوكي الياباني ، والجينجو الصيني ، والكاتاكال الهندي ، حيث يخفت الحوار ليرز الأداء الحركي والإيحاء وطقوس الشعائر الدينية ؟ (9)

مدار الأمر إن المسرح ، مثله مثل الشعر والموسيقى والسينما ، يحاول الإفلات من قيد اللغة ، إلى توسيع نطاق التعبير الإنساني . تلتقي تكنولوجيا المعلومات مع معرفة المسرح بشكل مباشر ، من خلال مسرح ما بعد الحداثة ، الذي يتبنى مفهوم إعادة التدوير ، أي البناء على ما سبق تقديمه على المسرح ، أو في فنون الأداء الأخرى ، طريقه إلى مسرح ما بعد الحداثة . من خلال إعادة استخدام التراث مزوجا بتراث الفنون الأخرى . وكل ما نخشاه أن يغيب المسرح عن الساحة في خضم صراعات الحاضر ، وتحت ضغوط

فنون " المـــــــيديا " ، ليغيب معه دوره المحوري من صراع القوى الرمزية والاجتماعية الأخرى . (10)

استمدت المقاربة السوسيو ثقافية للمتحيل المسرحي منهجها ومصطلحاته ، من المبدأ القائل بأن الفن والمسرح نمطان من أنماط التعبير عن المجتمع بقيمه ، وأفكاره ومثله وتطوره وصراعه . ولذلك توشك هذه المقاربة أن تحل السلطة الخارجية للنقاد الثقافي ، الذي يحسب نفسه منوطا بها محل سلطة المبدع ، وأن يزيف ذلك الأعمال ، على حد قول " بول بونشيو " . (32)

ونظرا لتأثير الإطار المنهجي ، فقد جرى تفضيل مصطلح " النقد السوسيو ثقافي " على النقد الاجتماعي . وتعزى الصدارة في المقاربة السوسيو ثقافية ، إلى الكتابات الألمانية ، التي تستقي مفاهيمها وأسسها من روافد ثلاثة هي : المادية التاريخية / الثقافية منطلقا ، التي تقوم بإدراج الخطابات الفنية الإبداعية في الصيرورة الاجتماعية والتاريخية . وحيث الصلة بين المجتمع من جهة والإيديولوجيا ، والمعرفة والفن والمسرح من جهة أخرى . الرافد الثاني ، المتمثل في المحاولات السوسيو ثقافية ، في الدراما وفي الخطابات الإبداعية ، والعلاقة الوظيفية بين الظواهر المعرفية ، ومن ضمنها الظاهرة المسرحية ، والإطارات الاجتماعية . الرافد الثالث ، الذي تمثله مدرسة فرانكفورت ، التي قدمت عددا من الأبحاث في النقد التاريخي والاجتماعي والجمالي . (11)

ومن النظريات التي يمكن أن نستفيد بها في تحليل الخطاب المسرحي في أقوى تجلياته ، نظريات التواصل وعلاقتها بالمتلقين . وتجدر الإشارة إلى أن الحوار كعنصر لغوي هام في المسرحية ، يحقق جملة من الرموز والعلامات ، ويحتوي على عناصر من السياقات . وعليه فيإمكاننا القول إن المرسل في المسرح هو : المؤلف ، والمخرج ، ثم الممثل . والمرسل إليه في المسرح : هو القارئ ، أو المتفرج ، وبعبارة أخرى جمهور المتلقين . والوضع ، هو المشهد / المسرحية / البرنامج ، أو العلامات اللغوية في شكلها السمعي والبصري ، والعلامات الاجتماعية ، والعلامات الخاصة بالمسرح ومتعلقاته ؛ من ركح وإخراج وغيرها في تحقيق وظيفة التواصل . (12)

وطبيعي أن هذا الجمهور لا يكون كتله واحدة في مناخ المسرحية الاحتفالية . وهذه الجماعات من الجمهور غير مغلقة في الواقع ، فهي تضيق وتتسع ، ويصب بعضها أحيانا في البعض الآخر ، مما يوحي أنها تجمعات متحركة . وتدلل الملاحظة على أن وجود عدد كبير من المتلقين أثناء عرض المسرحية ، وداخل حيز مكاني ، والتفاعلات المتبادلة بينهم ، يؤدي إلى نشوء أشكال من العلاقات الاجتماعية ، تتميز في طبيعتها ونشأتها عن العلاقات الأسرية أو المهنية ، حيث أن طبيعتها الاختبارية ، تحفظ لها نوعا من السمات والسلوكيات ، التي تميزها وتمنحها طابعا خاصا ، نتيجة لتقارب المشاركين بها في الميول والرغبات والاتجاهات . (13)

ونشير إلى أن المسرح ، هو محاولة من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع ، وبالتالي فإن خطاب الشخصيات المسرحية وحوارها ، يمثلان نموذجا من الخطاب الحقيقي له مرجعيته ، لأن المرجع هو العالم الخارجي ، الذي أشارت له العلامات في سياق الفعل المسرحي ، فكل منا يحمل تصورا مرجعيا خاصا عن الأشياء المحيطة بنا ، والمسرحية تقوم على محاكاة الواقع ، فهي تتقي بعضا من عناصر الواقع ، وتقدمها على الخشبة بشكل فني لتعطي من ورائها مقولات اجتماعية وإيديولوجية وأخلاقية . (14)

الملتقي / القارئ / الجمهور ، في توجهات " بيتر بروك " ، عندما يتلقى الملتقي تلك العلامات ، يعمل على تأويلها عن طريق إرجاعها إلى عالمها الحقيقي ، وبالتالي انطلاقا مما تقوله الشخصية عن نفسها وعن الآخرين ، تحيل على عالم ثقافي وإيديولوجي في المسرحية وعلى عالم نفسي ، بكل ما يتخلل النفس من أحاسيس واضطرابات وتناقضات . إن خطاب الشخصية يعلمنا عن السياسية والدين والفلسفة . إنه أداة معرفة بالنسبة للجمهور ، بل إنه يعبر عن إيديولوجية لذات متخيلة ، بل وتمثل جزءا أساسيا للوظيفة المرجعية الداخلة فيه ، والاختلاف في مستوياته ، وتطوره في المراحل العمرية المختلفة ، واهتمامات المتلقين وأذواقهم وحاجاتهم واستجاباتهم . (15)

ولقد كان لظهور نظريات وفلسفات ومباحث معاصرة أثره في زيادة الاهتمام بمسألة التلقي ، ويتنامى الآن مبحث سوسيولوجي يعرق باسم " علم اجتماع التلقي " ،

يقوم على التعامل مع التلقي كفعل جمعي ، وليس مجموعة من الأفعال الفردية المنفصلة ، باعتباره محصلة أو ملتقى تأويلات ومعان ودلالات ومجمع تداوليات ، تندرج في نسق قيمى ومعيارى وتصورى لجماعة معينة ، وهو ما يعنى أن مشروعية التلقي وأهليته ، تنشأ من شروط وإمكانات يخلقها المجتمع ، وعبر إجراءات إنتاجية لتلقيه ، وظروف تنشئتهم الاجتماعية واختيارهم . (16)

وعند هذا المستوى تظهر في تحليل الشخصية العلاقة بالمرجع ؛ إذ تعتبر الشخصية مجازاً عن المرجع أو استعارة ، وخاصة المرجع التاريخي / الاجتماعي . فعلى هذا المستوى تستدعي الشخصية المسرحية ، باعتبارها صورة تاريخية أو متخيلة ، تمثل سلسلة من الدلالات الإيجابية لدى القارئ أو المتفرج ، يمكن أن توظف في تأسيس الشخصية ذاتها ، سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص ، تاريخية أو أسطورية ، أو بواسطة عناصر مستخدمة في العرض ، ومن شأنها ، أن تساعد على تشكيل معنى جديد للعمل المسرحي غاية وعرضا . (17)

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية ، هي بمنزلة " مسقط الرأس " لعدد من جوانب الأداء . وهناك وظائف عدة للطقوس ، من ذلك مثلاً : الاحتفال بالانتصارات أو تذكّر الكوارث الكبيرة ، وتجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة ، كحفلات العرس والجنائز . وتقوية أو أصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة ، وتدعيم القيم المعلنة لها . ومن مكونات الاحتفالات الطقسية ، هناك مكونات معينة شقت طريقاً خاصاً لها ، وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر ، ومن بين هذه المكونات : الترنيم والعزف الجماعي ، وكذا العزف المتآزر على الآلات الموسيقية ، وتشكيل خطوات المشي والرقص ، والأقنعة والأزياء المفصلة . (18)

مفهوم الطقوس هو الجذع المشترك الأول بين المسرح والأنثروبولوجيا . الأنثروبولوجيا تعتبر فضاء العرض المسرحي ، فالمقاربة الأنثروبولوجية تهتم بالإنسان داخل العرض ، مقارنة تطمح إلى تقديم منهجية علمية لتحليل ، وفهم حضور الممثل ، وتحديد عقلاني للقواعد التي توظف هذا الحضور . هذه المنهجية بلورها بدقة ووضوح

الباحث الإيطالي "أوجينيو باربا"، الذي أسس معهدا دوليا سنة 1979، متخصصا في الأنثروبولوجيا المسرحية، أطلق عليه المعهد الدولي للمسرح والأنثروبولوجيا "إستا". المعهد يعتمد في أبحاثه وعروضه المسرحية، تتداخل المعارف وتكاملها.

ويعتمد في هذا على تقاليد التشخيص عند الممثل الشرقي، الذي نجح في تقديم جسد مختلف، يمنحه حضورا وتميزا، فهو في نفس الوقت يتمتع بطاقة كبيرة ويتحكم في هذه الطاقة. (19).

لقد أولت أنثروبولوجيا المسرح الممارسات الفرجوية الشعبية، ووطورت وسائل المقاربة والتحليل، على اعتبار أن هذه الفرجات، تعتبر وثيقة تسجل تاريخ البلد، حضارة وأشكال تقاليده وعاداته. وقد عملت هذه المقاربة الأنثروبولوجيا للفرجة، على استغلال أكبر عدد ممكن من المقاربات الأخرى، كالسوسيولوجيا، السيميولوجيا التاريخية. لقد اهتم باربا أيضا بالممارسات الفرجوية الأجنبية. حيث تأثر كثيرا بالمسرح الصيني، الياباني، والهندي، وأسس مسرح "الأودين"، يجمع بين مختلف الثقافات والهويات، على أساس أن كل مؤد يحافظ على خصوصياته ومميزاته الفردية. (20)

لقد دخلت تقنيات التصوير الرقمي الآن في مجال المسرح، وتساعد المؤثرات الانتقالية الخاصة بالتصوير الرقمي، وكذلك تقنيات الإضاءة والصوت الحديثة، على تكوين حالات مسرحية خاصة، تكاد تقترب من عالم السينما المشهدة. إن مسرح الصورة الآن هو أشبه بسينما بلا شاشة بيضاء، وربما من دون سرد خاص أيضا، إلا السرد الخاص بالصورة التي تدفع الحركة والحركة التي تدفع الصورة. إن الابتكارات التكنولوجية جرى توظيفها من خلال الفن الضوئي، والفن الحركي والليزر، أي الصورة المسقطة عن طريق أشعة الليزر، والتي تحول الصورة ذات البعدين إلى صورة ثلاثية الأبعاد. كما أن الكمبيوتر بإمكاناته ولغته وتوظيفه في المسرح، يفتح آفاقا جديدة شاسعة أمام البحث في القيم الجمالية، فمع الثورة الإلكترونية المعاصرة، استفاد المسرحيون من الكمبيوتر في ميكنة خشبة المسرح، واستحداث نظم جديدة في مجال الإضاءة المسرحية، لتشكيل المكان في المسرح المعاصر. (21)

تري "مارينكا بوني" أن دور الكلمة ، قد تراجع إلى حد كبير في مسرح الصورة ، وتقدم الدور الخاص بالحركة والصورة بدرجة أكبر ، وأصبحت المسرحيات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى والسينما والتلفزيون ، وأصبحت المسارح تهتم بدرجة أكبر بمشهدية الصور أو السينوغرافيا ، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح أيضا ، فأصبحت المسرحيات أقرب إلى اللوحات الفنية الحديثة ، التي تمزج بين السريالية والتعبيرية والتجريبية ، وغيرها من فنون التشكيل ، وكثير من عروض المسرح الآن أشبه بالمحاكاة التهكمية ، والمعارضة لأعمال أدبية وأوبرالية وسينمائية ومسححية سابقة ، كأن تقدم هومات بطريقة كوميدية ساخرة ، تبعد عنها حسها المأساوي مؤقتا ، كي تجسده وتؤكد بعد ذلك . (22)

وبذا يحول التجربة المسرحية من موضوعها كوسيلة للسرد في سياق ترتيبي زمني ، إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس ، ويسودها عامل المكان . وكما هي الحال في الفن التشكيلي الحديث ، فإن مسرح الصور أيضا " لا زمني " ، وبذلك يسهل ضغط مدة العرض ، كما أنه مسرح " مؤنسن " ، وتجريدي في الوقت ذاته ، وكثيرا ما يكون هذا المسرح ساكنا وغير متحرك ، كما في أعمال ويلسون التي تسودها قاعدة زمن الاستغراق . (23)

هكذا يجسد المسرح الحديث تلك الأفكار من خلال اهتمامه بالصورة والحركة ، والصوت والإيحاءات والسلوك غير اللفظي ، والمزج بين تقنيات التشكيل والسينما والبالية والرقص التعبيري ، والاستفادة من التطورات العلمية الحديثة ، في فنون التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني والرقمي ، ومن تقنيات الكمبيوتر والاتصالات وغيرها ، وهي تقنيات انتقلت أيضا إلى الفنون التشكيلية خاصة ، فيا يسمى الآن بفنون الفيديو ، حيث المزج بين التصوير الفوتوغرافي والتلفزيوني والموسيقى ، والمسرح والفن التشكيلي بمعناه المعروف والمألوف . (24)

لقد نشأت مقولة المسرح كنظام من العلامات وراءها خلفية من الفكر الشكلائي الروسي ، ثم ظهرت بقوة من خلال العمل الرائد لمدرسة براغ . فقد طبق أعضاء مدرسة براغ منهجا سيميوطيقيا على كل الفعاليات الفنية ، وكان ثمة اهتمام

بأشكال متعددة من المسرح ، مثلا المسرح الشعبي والمسرح الصيني . وكان نقاد مدرسة براغ مؤمنين بسيميوطيقا النص والعرض معا ، والعلاقة بين الاثنين . هكذا تم الاهتمام باللغة والصور والرموز والممثلين والحركات والإضاءات والألوان وغيرها ، من مكونات النص والعرض العرض المسرحي . (25)

أما المخرج " ألكسندر دين " ، فيرى أن مسرح الصور مسرح يستخدم الصورة والصوت والضوء والحركة والجسد والممثل ، والأزياء والفنون التشكيلية ، من أجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه ، والوصول به إلى حد الأقصى ، إنه مسرح يهدف إلى رفع حالة الإثارة في الجهاز العصبي للإنسان على أعلى مستوياتها . وانفعالي وغريزي وخيالي وحرك وجسدي ، يهتم بالأماكن والصور الداخلية ، التي قد تبعث من خلال وبإيجاء صور خارجية ، وفيه تحدث المشاركة الخارجية ، نتيجة للإحساسات الخاصة ، وهذه كلها من نشاطات التفكير . (26)

### جماليتة الموسيقى .. ومعنى التسامي في الرقص .. اختراق الحدود والحدود

الموسيقى لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات ، ومظهر هام من مظاهر العولمة ، لما تحمله بداخلها من نزعة إنسانية لا تقف أمامها السدود أو الحدود ، فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى ، هي أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية . فمن خلالها تشيع المسرة والمتعة في العديد من المجتمعات البشرية ، وعبرها تتقل الانفعالات والوجدانات الكونية إلى سائر المجتمعات الإنسانية . تساهم الموسيقى بشكل هام في استقرار الثقافات واستمرارها ، كما أنها وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل الخير الأسمى ، ومن أجل القيم الوطنية والقومية والإنسانية . وهناك وظائف أخرى للموسيقى ، فهي قد تستخدم كخلفية صوتية في المطارات الدولية ، والمطاعم ، ومحلات التسويق ، وفي عيادات بعض الأطباء كوسيلة علاج .

ثم جاء القرن العشرون بمناخ جديد ، وبملاح جديدة لعالم - معولم - شكله التقدم العلمي المذهل ، والثورات الاجتماعية الكبرى والحروب المدمرة ، فاتخذت الفنون فيه مسارات غريبة ، في بحثها عن أدوات جديدة للتعبير عن هذا المناخ ، وانطلق الموسيقيون ينجبون عوالم غريبة من مذاهب تجديدية كالحوشية ، التي تمجد التنافر

والإيقاعات الطرقية العنيفة تشبها بالبدائين ، وكالدوديكا فونية ، التي تلغي المحور السلمي .

وكل ما قامت عليه الموسيقى مؤخرا ، وقد تدخل إليه عناصر الموسيقى المصنوعة من أصوات مسبقة التسجيل على شريط مغناطيسي ، يحور المؤلف في سرعته ، ويبنى منه موسيقاه ، والموسيقى الإلكترونية ، التي تلغي الآلات الموسيقية كليا أو جزئيا ، وتعتمد على مصادر كهربائية ، يكون منها المؤلف ومهندس الصوت العمل الموسيقي .

وفي غمار هذه المذاهب التجديدية والهوجاء ، وجد بعض المؤلفين الجادين خلاصهم ووسيلتهم للاقتراب من الجماهير في الموسيقى " القومية " ، التي تمثلت لهم كتيار رشيد متعقل ، يستند لعناصر موضوعية عميقة الجذور ، يشعر الإنسان المعاصر بالحاجة النفسية لها في هذا العصر بأشد ما كانت قبلا . وجدت في الاتجاهات الحديثة للغة العصر الموسيقية ، مادة خصبة لاندماج عضوي مع الملامح الشعبية العالمية ، بل واستنبطت من تلك الملامح الشعبية ، عناصر أخرى لتجديد الموسيقى على نطاق واسع ، وذلك بفضل تقدم وسائل الجمع الميداني للفلكلور ومناهج تصنيفه وتدوينه وتحليله . وبفضل الدراسات العلمية للعلاقة بين الموسيقى الشعبية واللغة القومية ( كوداي ) ، وتفنن المؤلفون القوميون المعاصرون في تطعيم لهجاتهم بعناصر من الموسيقى القديمة لشعوبهم ، والتغني بأساطيرهم ومعتقداتهم . (27)

ولعل أبرز مظاهر تطورات الموسيقى المعاصرة ، أنها تنحو منحى العولمة ، مست شعوبا ذات ثقافات موسيقية ، لها سمات شرقية وأبعاد موسيقية مميزة غير غربية ، سواء في الجمهوريات الشرقية الآسيوية في الاتحاد السوفياتي ، أو في بلاد الشرق الأوسط ، وأسفرت في هذه التربة الشرقية عن مولد لهجات موسيقية شائقة وثرية ، اتسم بعضها بأصالة وابتكار . ولا شك أن التزاوج ، الذي يحدث بين عالمين موسيقيين مختلفين شرقي وغربي ، وأسفر عن تغييرات بعيدة المدى في وسائل التعبير الموسيقي ، تفرضها ظروف التحول الثقافي والثقافي واتجاهات العولمة . (28)

فقد اتجه بعض المؤلفين الغربيين في غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقي ، نحو الشرق وموسيقاه وظهرت في نفس الوقت بوادر اهتمام ثقافي



وتعليمي بالموسيقى الشرقية ، لإثراء الموسيقى كمصدر لإثراء الموسيقى الغربية المعاصرة في أوروبا وأمريكا ، التي أدرجت دراستها بأغلب جامعاتها . حتى أنها أصبحت موضة ثقافية في الغرب في عصرنا . وهذا في ذاته تحول هام ومظهر من مظاهر العولمة في لقاء الشرق بالغرب .

وبقدر ما تقاربت الأذواق الموسيقية في زمن العولمة تعددت ؛ فظهرت مصطلحات جديدة مثل " جمهور الذوق " لوصف " ثقافة الذوق " ، واستخدم مصطلح جمهور " الذوق الموسيقي " لوصف الجماعة الاجتماعية ، التي تضم الأفراد المعجبين بنمط معين من الموسيقى ، أو الأداء ، مثلا : المعجبين بالأوبرا بافا ، أو الأشكال المرححة من الأوبرا ، أو بأعمال برامز ، أو المعجبين بالفيس بريسلي . أما ثقافة الذوق الموسيقي ، فهي مجموعة القيم الجمالية التي تشترك فيها جماعة ما ، كان ما يكون لها شعار معين ، أو تهتم بآثار مؤلف موسيقي ، أو مطرب معين ، أو ملابس . أو تقوم بتكوين جمعيات معينة مثل جمعية محبي أم كلثوم كوكب الشرق ، أو برامز . (29)

أجريت دراسات عديدة في زمن العولمة ، حول التفضيل الموسيقي الذي يحظى بالإعجاب عالميا ، فأسفرت الدراسات عن نتائج وجود تفضيل لأغاني الروك ، وأغاني الريف الأمريكية ، وموسيقى الجاز والموسيقى المفعمة بالحياة . وتأتي بعدها موسيقى الهيفي ، والهارد روك ، والراب . وأظهرت هذه الدراسات أن هذا التفضيل له صدى العميق لدى صنف الشباب العالمي ، لأن هذا الضرب من الموسيقى وسيلة للتعبير عن اتجاهاتهم العامة نحو الحياة ، وهي اتجاهات تتسم بالمعارضة والتمرد والخروج على المألوف ، ويظهر ذلك حتى في شكل ملابسهم وطريقة تصنيف شعورهم ، ومبالغتهم في الأداء والحركة والكلام . (30)

بلغت الموسيقى العالمية في عصر العولمة أوجها ، بفضل التطور التكنولوجي الذي انحصر في آلات موسيقية ، تعتمد على الكهرباء كآلة الأورج ، ثم تطور الأمر ليصل إلى مرحلة تخزين الأصوات الطبيعية عن طريق ، ما يعرف بـ " سمبلار " وهي مرحلة تعبر متقدمة جدا في اختراع الآلات الموسيقية ، حيث من الممكن إضافة الأصوات الطبيعية ، ثم إعادة عزفها عند الحاجة . وهذا يجرنا إلى الحديث عن الموسيقى والكومبيوتر

. فهناك الكثير من البرامج الموسيقية ، التي تعمل تحت نظام ( الوندوز ) ، إلا أن أحدثها من ناحية توافر الإمكانيات الموسيقية ، برنامج ( انكور ) ، وبرنامج ( كوبيس ) ، وهذه البرامج من ناحية كيفية الاستخدام ، توفر الكثير من الإمكانيات الموسيقية والهندسية المتعلقة بهندسة الصوت والتسجيل .

وشركات إنتاج هذه البرامج في الغرب ، تحاول التغلب على هذه الناحية ، إلا أنهم أمام إعجاز إلهي يقصر البشر عن تقليده ، فهذه العملية تشبه في تنفيذها الرجل الآلي الذي اخترعه الغرب . فهو يتحدث لكن حديثه يبقى حديث الآلي على وتيرة واحدة ، ويخلو من التعبير الآدمي . أما الأسلوب الحديث في التسجيل ، فقد تغير بسبب وجود أجهزة تسجيل حديثة ، يدخل في بعضها أنظمة الكمبيوتر مثل نظام ClaB أو CuBase . أما من حيث التسجيل بواسطة أجهزة التسجيل دون استخدام الكمبيوتر ، فإن التعامل في معظم الاستديوهات مع أجهزة ، تعتمد على النوع الذي يحوي نظام 24 تراك ، مما أفقد الموسيقى في هذا النظام التواصل الحسي والروحي بين العازفين والمغني . (31)

يحتاج فن الرقص هو الآخر مثله مثل الفنون ، إلى معرفة ، معرفة لإبداعه ، ومعرفة لتذوقه ، ومعرفة لمزجه مع فنون الأداء الأخرى ، ولنستدع إلى مخيلتنا على سبيل المثال ، صورة مبدع الرقص الأمريكي الحديث ، الذي حدثونا عنه وهو يراقب الحشرات تحت المجهر ، يبحث في حركاتها عن " موتيفات " حركية جديدة لتصميم رقصاته . والآن إلى صميم علاقة الأداء الحركي بالمعرفة ، ومدخلنا إليها هوة البوصلة ذات الاتجاهات الأربعة ، التي حددها " فيتجنشتاين " عن تكامل المعرفة الإنسانية . من هنا تبرز أهمية الأداء الحركي كمصدر للمعرفة ، بصفته نوعاً من الطقوس ، لا مجرد حركات جسدية خالية من المعنى .

لقد ابتذلنا الرقص ، ونزعنا عنه وظيفته الأصلية الكامنة في صوفية طقوسه ، التي تخلصنا من مادية الجسد ، ونشُد من خلالها التسامي والتعالى ، وحتى فن الباليه ، لم يهتما فيه إلا جماله الشكلي ، وحصرنا أدائه في أبجدية حركية محدودة ، تصل إلى حد الملل أحياناً ، هذا هو ما يسعى إليه الرقص الحديث ، عندهما راح في زمن العولمة يستعير من الهنود واليابانيين والزنوج ، تعبيراته وإيماؤه ورسائنه وحيويته . (32)

تبرز صلة فن الأداء الحركي بتكنولوجيا المعلومات ، ما إن ننظر إلى هذا الفن بصفته وسيلتنا لكي نعيد علاقتنا بأجسادنا ، تلك العلاقة التي لا ترد إلى أذهاننا إلا مقرونة بالأمور الصحية ، وبممارسة تمارين اللياقة البدنية ، لقد ضيقنا الخناق على الجسد ، إلى حد أن ابتذلناه في وظيفته المباشرة . إن تكنولوجيا المعلومات وعوالم الواقع الخيالي ، ستمكن الإنسان من التخلص من قيود جسده ، ليمرح منطلقا في عوالم الرمز كما يتخلص رواد الفضاء من أثر الجاذبية الأرضية ، ولتذكر صيحة لإيزادورا دنكان ، راقصة الباليه الأمريكية الشهيرة " دعوا الجسد ينطلق " . ولنأس على مصير نيجيسكي ، عبقرى الرقص التشيكي الفذ ، الذي كان يقفز طائرا في الهواء ، وكأنه تخلص بالفعل من أثر الجاذبية ، لينتهي به ولعه بالرقص الرفيع إلى تلك النهاية التراجيدية ، فينقلوه - وهو في أوج تألقه - من خشبة المسرح إلى مصحة الأمراض العقلية ، عساه يجد في عالمها الخيالي ما عجز عن العثور عليه في عالمه الواقعي .

لقد أظهر الرقص في زمن العولمة حساسية مفرطة لروح عصر المعلومات ، سواء أكان الرقص على موسيقى " التنكو " في مراقص الشباب ، أم على أنغام الموسيقى التجريبية في المسرح التجريبي ، ففي الحالتين ، يسهل على الفرد ملاحظة هذا الطابع المتقطع للرقص ، أو " التشظي الحركي " ، إن جاز التعبير ، على إيقاعات مفاجئة متدفقة ، تذكرنا بتدفق نبضات المعلومات ، إن لغة الرقص - بلا منازع - هي أقدر اللغات على التعبير عن فجائية التقطع تلك ، ثنائية التنقل بين " الصفر والواحد " بلغة أهل المعلومات . (33)

### بلاغة التشكيل وفن التصوير .. غاية من الظلال والألوان ..

يعرف " فن التصوير " على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو ، ويعرف على أنه فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية ، ويعرف باعتباره الفن التكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين ، ويعرف كذلك على أنه فن التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة ، وبواسطة لغة ثنائية البعد . والفارق الجوهرى بين الرسم والتصوير أن الرسم يتم بالخط فقط ، مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضا ، أما التصوير فيتم أساسا باللون ، وفن التصوير كما يشير - هيربرت

ريد - يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي : إيقاع الخطوط ، وتكثيف الأشكال ، والفراغ ، والأضواء والظلال ، والألوان . واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير . (34)

وقرار الفنان المصور أن يختار وسيطا معيناً مثل " التمبرا " - الألوان الممزوجة بالبيض والغراء بدلا من الزيت - أو " الفريسكو " - التصوير الجصي على الجدران والسقوف خاصة فيما يعرف بفن الجداريات - أو " الجواش " - طريقة في الرسم من خلال الألوان المائية - أو الأشكال الشمعية ، أو الألوان الزيتية ، أو المائية وغيرها ، وكذلك اختياره لشكل معين ، كالجدارية أو اللوحة التي توضع على حامل ، أو تعلق على الجدران ، أو الرسم على الخشب أو المتمتات أو الزخرفة ، أو غير ذلك من الأشكال . كل ذلك يقوم على أساس رؤيته الفنية . وكذلك الخصائص الحسية والإمكانات التعبيرية الخاصة بهذه الاختيارات .

في زمن العولمة ، أصبحت الفنون تعبر عن اهتمامات الفنانين ، فلم تعد مرتبطة بالكنيسة أو الدولة أو أي مؤسسة سياسية ، لقد أصبحت لها وظيفتها المستقلة ، تعبر عن حاجات الفنانين والناس ، وتعكس طموحاتهم ، بدلا أن تعزز الوجود الخاص لمؤسسات راسخة أو غير راسخة . وعلى سبيل المثال ، فإن ظهور آلة التصوير الفوتوغرافي العام ، قد حرر اللوحة من دورها الخاص المتمثل في رسم بورتريهات أو صورة شخصية ، ومن ثمة ترك اللوحة كي تتطور بطريقتها الخاصة ، ويسجل تطور النظريات في العلوم والتكنولوجيا ، الفكرة العامة القائلة بأن الرؤية ينبغي ألا تعني دائما التسجيل الصادق ، وأن الحواس ليست هي دائما كما تبدو عليه . \*

وأن أحد العوامل المهمة في دراسة تاريخ الفن في زمن العولمة ، هو عامل الإبداع والحاجة إلى التغيير الدائم والتجدد ، والدليل على ذلك أنه خلال فترة قصيرة ، ظهرت كوكبة من الحركات الفنية متداخلة ومتعايشة في آن واحد : التعبيرية ، المستقبلية ، الرمزية ، التكعيبية الموضوعية الوحدانية ، الوجودية ، التشكيلية الجديدة . وقد ساهمت كل هذه الحركات وما بعد الحداثة في إغناء المشهد الفني العالمي ومفاهيم الفن من أجل

الفن ، والفن من أجل الحياة ، في الوقت نفسه ، وليس على نحو متعارض ، بل على وجهه التجاور والتكامل . (35)

شهد المشرق الأقصى وكذلك الغرب والمشرق الغربي في زمن العولمة ، تحولات في تطور الفن التشكيلي ، وأصبح الفنانون يكسبون قوتهم من خلال تنظيم معارض متجولة لأعمالهم ، أو المشاركة في معارض دولية ، ومن ثم حلت الحاجة إلى اللجوء إلى السوق ، محل تلك الحاجة القديمة اللجوء إلى الرعاية والمؤسسات ، أو الزبائن الدائمين . وهكذا أصبحت حرية الاختيار والتعبير أكبر ، وبدأت أعمال الفنانين تظهر في مجالات دورية عالمية وخاصة بالفنون ، ونال الفنانون جوائز اتسمت بصفات ومظاهر العولمة .

لقد حصل الفنانون في هذا العصر على حريتهم في ابتكار لغتهم البصرية الخاصة ، وأيضا حريتهم في القيام بالتجريب من خلال الأشكال الجديدة ، ذات السمة العالمية . وهذا السعي الحثيث أنتج تغيرات أسلوبية ورؤى فنية جديدة . وقد ضخمت دماء جديدة في الحركات الفنية ، من خلال التبادل السريع للأفكار ومن خلال المعارض ، والتفاعل بين الفنون والثقافات ، وغير ذلك من المؤثرات العالمية متشعبة مسح العولمة . (36)

### فن العمارة .. بيوت العالم من زجاج ومرايا .. في مرآة عصر العولمة

ظهرت معالم الحداثة في فن العمارة ، حينما استجذت طرائقية جديدة في تصنيع الحديد الصلب ، وظهرت أولى محصلاته في تصميم الجسور والبيوت الزجاجية ، في إنجلترا وهولندا وألمانيا وفرنسا وغيرها ، وتمثلت في بناء القصر البلوري في لندن . انضم الكثير من قادة الفكر المعماري للحداثة إلى مفاهيم المجتمع الرفاهي ، وإلى تبني عمارة تدعم هذا المفهوم وتتوافق معه ، كان هذا فكرا عقلانيا ، علميا ، وعلمانيا .

ولم يلتزم بالتكوينات الشكلية للطراز التقليدي ، لعدم توافقها مع متطلبات التكنولوجيا الحديثة ، كما أصبح معها لاغيا الاهتمام بالمتطلبات الإقليمية وخصوصياتها . ويعني هذا - وفقا لافتراض العولمة - تساوي الشعوب في متطلباتها وإمكانات تلبية

حاجاتها. ولذا لم يأخذ هذا الموقف النظري بعين الاعتبار الخصوصية الإقليمية والثقافية والحضارية، وخصوصية تحديد الهويات الإثنية والوطنية والتراثية. لقد أنجزت العمارة الحديثة الدولية ثورة فكرية تقدمية إنسانية، إلا أنها في موقفها الإنساني الشمولي هذا، تجاهلت الخصوصية الإقليمية. وهنا مصدر سلبية موقف الحداثة والعمارة الدولية.

لقد حقق فكر الحداثة عمارة متميزة جدا، أصبحت محصلاتها تؤلف روائع التعمير المعاصر، ابتداء بعصر القصر البلوري في إنجلترا، وما تمكنت من تحقيقه من تصنيع وتنظير جماعة الـ "فرك باند" في ألمانيا، وبعدها جماعة "باوهاوس". حققت شكلية معمارية متوافقة مع عصر العولمة. (37)

لقد ظهرت العولمة في مجال العمارة كمحصلة لاندماج النهج اللاعقلاني، الذي ابتدعه نهج ما بعد الحداثة، والذي روج لتحرير الشكلية من متطلبات التقنية، مع ظهور مفهوم السوق الحرة، وامتزاج هذين الموقفين، مع ظهور المتغيرات الأخرى التي أشرنا إليها، مما أدى إلى إرباك الفكر المعماري عامة. فانزلق الكثير منه إلى ممارسات شكلية، كما لو كانت مهمة العمارة تنحصر فيها. ليس هذا فحسب، بل أخذ نهج آخر وفي عزلة فكرية، يمارس عمارة مبهرجة تلبّي متطلبات السوق الحرة، التي ظهرت مع اقتصاد العولمة. وهذا يعني أن مناهج التنظير التقليدية في العمارة، أصبحت غير فعالة في مواجهة متطلبات إنتاج الحداثة، فأصبح الخوض في تنظير بنبوية العمارة مسألة ملحة، وبقدرة التمكن من هذا، بقدر ما يتأهل الفكر المعماري لمواجهة واقعية متطلباتها، ومن سيتمكن المجتمع من العمل على تهيئة استراتيجية ثقافية وتصنيعية تمكنه من مواجهة الأزمات الفكرية والتطبيقية في مجال العمارة في زمن العولمة. (38)

إن ما "بعد البنبوية" المفاهيم الغربية، والتي أبرز ملامحها الفلاسفة الفرنسيون من أمثال "دريدا"، وقد أنتج تأثيرها على الفكر المعماري لمعماريين معاصرين من أمثال: زهاء الحديدي، وبرنارد تشومي، ودانييل ليسكند. تصميمات فراغية وبنائية جديدة، تصبح فيها مادية البنى سريعة الزوال، ويحقق الفراغ سموا محوما. وبهذه الطريقة تصبح العمارة رمزا يدل على لا محدودية ما يمكن قياسه وتزامنية الجامد والحي.

وباختصار فإن الهدف هو أن يتشرب المشاهد بالإحساس بالعجب المتعالي عبر تحول المادة والفراغ في الضوء . (39)

والآن ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين ، وفي ظل القوى المحركة الجبارة لعولمة الانترنت ، التي تغير عالمنا ، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمتنا الأرض " جايا " أن تكافحها ، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضا أن تتعامل معها الإنسانية على مستوى أكثر توحدا وتساميا ، وارتباطا بوحدة المصير الإنساني ، وأن تتكامل متخطية أيضا القيود الثقافية والتاريخية . وكذلك فإن الأبعاد الأسطورية والكونية للعمارة ، والتي تتجاوز أصول المكان والزمان ، تتطلب خيالنا الإبداعي وفهمنا وتكاملنا . وربما أمكننا من خلال تلاقي وجهات النظر بين الشرق والغرب في فجر هذه الألفية الثالثة ، أن نجد البشرية بذورا مفاهيمية متسامية ، تربط وتصل بين الخاص والعام ، وبين مملكة الوجود الإنساني والملكوت الأعلى المطلق . (40)

. وبعد : يكشف لنا عصر العولمة عن استكمال المسيرة ، التي بدأها فنانون عظام من مثل : سيزان وبيكاسو في فن التشكيل ، وباخ وهندل وتيليمان في فن الموسيقى . وقد قدم لنا ألبرتو إيكو تجربة رائعة لفن الأدب الذهني ، عندما مزج أدبه الروائي بالسينما بمعرفة علوم السيميوطيقا والسيميولوجيا . وهكذا يتم المزج بين أنساق الفنون المختلفة ، وكذلك بين التراث الفني عبر الثقافات والحضارات . لقد أصبحت قابلة المزج أحد الشروط الأساسية لفنون عصر العولمة . وأي عمل فني يفتقد هذه الخاصية الأساسية مآله الاندثار . فمن المتوقع أن يقترب الرسم الثلاثي الأبعاد من فن النحت ، وأن تعمل موسيقى الشعر على تكثيف الحوار بين الشعر والموسيقى ، وأن تضيق التفاعلية المسافة بين الأدب والمسرح ، في الوقت الذي تقترب فيه أدائية المسرح بينه وبين فن الرقص . إن الفن المزجي هو أمضى الوسائل في إقامة الحوار بين ثقافات الشعوب ، والتمهيد لثقافة السلام ، وثقافة العولمة ، أو عولمة الثقافة . إن عصر العولمة سيتج أعمالا فنية ليس بدايات ، أو نهايات محددة ، إنها نهاية الفنون . قياسا على " نهاية التاريخ " على حد تعبير فوكو ياما فيلسوف النهايات .

### المصادر والمراجع والهوامش

- (1) - جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، عمان - 1992، ص: 27
- (2) - بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت - 1991، ص: 35
- (3) - اندرو دادلي: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1987، ص: 45، 62
- (4) - يحيى عزمي: أضواء على السينما التجريبية، منشورات صندوق التنمية الثقافية، القاهرة - 1993، ص: 36، 42
- (5) - سيمون ديورينج: الثقافة الشعبية والعولة، ترجمة غادة سعيد الحلواني، مجلة الثقافة العالمية، العدد 93، مارس أبريل - 1999، ص: 41
- (6) - رمضان بسطويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - 1989، ص: 13، 14
- (7) - عدنان سليمان: مقارنة أولية لتداعيات العولة على المجتمع العربي، مجلة الفكر العربي، العدد 93، صيف - 1998، ص: 153
- (8) - دفيد برودويل: السرد في الفيلم السينمائي، والنشاط الذي يمارسه المشاهد، ترجمة منى سلامة، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات - 2001، ص: 78
- (9) - نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، يناير 2001، ص: 524، 525
- (10) - نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص: 525
- (11) - حسن بحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - 1994، ص: 8
- (12) - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر - 2003، ص: 81
- (13) - أحمد المتوكل: الوظائف التداولية، المغرب - 1985، ص: 8
- (14) - محمد حافظ: إبداعية الأداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر - 1991، ص: 138
- (15) - صالح سعد: الأنا / الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت - 2001، ص: 224
- (16) - جيلين ويلسوت: سيكولوجية فنون الأداء، ص: 21
- (17) - محمد مفتاح: دينامية النص، تنظيم وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - 1987، ص: 121
- (18) - جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت - 2000، ص: 47
- (19) - حسن المنيعي وآخرون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب - 2002، ص: 10، 11



- (20) - أوجينيو باربا: أنثروبولوجية المسرح، مسيرة المعاكسين، ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت - 1990، ص: 45
- (21) - حسن المنيعي وآخرون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص: 138، 139
- (22) - صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - 2001، ص: 94
- (23) - مارينكا بوني: مسرح الصور، ترجمة سمية رمضان، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة - 1994، ص: 36
- (24) - مارينكا بوني: مسرح الصور، ص: 40
- (25) - يانيس كوكس: السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة - 1994، ص: 19، 22
- (26) - إله استون، جورج سافونا: المسرح والعلاقات، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - 1996، ص: 19، 20
- (27) - ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - 1983، ص: 252
- (28) - سميحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت - 1992، ص: 11
- (29) - المرجع السابق، ص: 13
- (30) - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت - 2001، ص: 295
- (31) - المرجع السابق، ص: 313
- (32) - علي الشوك: الموسيقى الإلكترونية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق - 1990، ص: 3
- (33) - جان ماري شيفر: الفن في العصر الحديث، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص: 124
- (34) - نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات، مرجع سابق، ص: 527
- (35) - هيربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية بغداد - 1986، ص: 26
- (36) - عبد الحميد شاكر: المفردات التشكيلية؛ دلالات ورموز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة - 1997، ص: 34
- (37) - ناثان كوبلر: حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد - 1987، ص: 16، 18
- (38) - رفعة الجادرجي: الهوية والخصوصية في فن العمارة، المستقبل العربي، العدد 196 - 1995، ص: 22
- (39) - رفعة الجادرجي: إشكالية العمارة والتنظير البنوي، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد السابع والعشرون، أكتوبر، ديسمبر - 1998، ص: 27
- (40) - نادر أردلان: عمارة الواجهة المائية في الخليج، ترجمة إبراهيم كامل، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد السابع والعشرون، أكتوبر، ديسمبر - 1998، ص: 66، 74

## الفهرس

الصفحة	الموضوع
7	المقدمة
27	الفصل الأول : مسارات النقد .. وتحولات الخطاب نحو ما بعد الحداثة
29	ـ جمالية " القيمة " والنقد الجمالي في الخطاب المعاصر
65	ـ التداولية " البرغماتية الجديدة " .. خطاب ما بعد الحداثة
107	ـ إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب النقدي المعاصر
135	الفصل الثاني : تطور الخطاب النقدي نحو النقد الثقافي وما بعد الحداثة
137	ـ النقد الثقافي .. من نقد النصوص إلى نقد الأنساق
169	ـ النقد النسوي / خطاب المرأة .. من التهميش إلى التحدي
201	ـ النقد الأنثوي في الخطاب العربي .. ترويض " اللغة النمرة "
227	الفصل الثالث : خطابات ما بعد الحداثة .. الأنا / الآخر خطاب ما بعد الاستعمار
229	ـ إشكالية الأنا / الآخر .. شرق / غرب .. خطاب ما بعد الاستشراق
250	ـ دراسات الاستعمار وما بعد الاستعمار .. عودة الكولونياليات الجديدة
295	الفصل الرابع : تطور الخطاب النقدي نحو الأسطوري والميثولوجي .. ثقافة الصورة والجسد
297	ـ تطور النقد الأسطوري .. من الأنثروبولوجيا إلى المقارنة
322	ـ تداخل الثقافي والميثولوجي .. يوسف وزليخا في النص المقدس
345	ـ ترويض الفنون .. ثقافة الصورة وإثنوغرافيا الاتصال



## المؤلف في سطور

### الأستاذ الدكتور حفناوي بعلي

- كاتب ، وصحفي ، وباحث جامعي . أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة عنابة - الجزائر .
  - ماجستير في النقد المسرحي والفنون الدرامية .
  - دكتورة دولة في الآداب والعلوم الإنسانية ، الدراسات المقارنة العلاقات العربية الأنجلو أمريكية .
  - عضو اتحاد الكتاب الجزائريين والعرب .
  - أمين عام - عضو مؤسس - لجمعية الأدب المقارن الجزائرية ، عضو جمعية التاريخ والمعالم الأثرية .
  - أستاذ باحث وعضو مؤسس في نخبة الأدب العام والمقارن . مدير بحث ورئيس مشاريع بحوث .
  - أشرف وناقش العديد من أطروحات الماجستير والدكتوراه .
  - شارك بالمحاضرات في الكثير من المؤتمرات والندوات والملتقيات الوطنية والدولية .
  - نشر عدة دراسات وبحوث ومقالات في الجرائد والمجلات والدوريات المحكمة الدولية ..
  - حصل على جائزة المدينة والإبداع النقدية عام 2002 .
  - رشحه المعهد العالمي الأمريكي كشخصية عالمية لسنة 2006 ، لنيل الميدالية العالمية للحرية .
  - حصل على الجائزة الدولية الأولى للدراسات النقدية المسرحية عام 2008 .
  - حصل على جائزة القدس الدولية الأولى للآداب عام 2009 .
  - حصل على جائزة الشيخ زايد للكتاب - العالمية - والميدالية الذهبية عام 2010 .
- صدر له :
- أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر .
  - فضاءات المقارنة الجديدة .. الحداثة .. العولمة .. جماليات التلقي .
  - أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية .
  - مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن .. المنطلقات ، المرجعيات ، المنهجيات .
  - الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة .. قراءات في تجربة نادر هدى الشعرية .
  - أثر . ت . س . إليوت في الأدب العربي المعاصر .
  - جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أمريكية .
  - النقد الثقافي المقارن في الخطاب الأردني الفلسطيني .. ذاكرة المستقبل وآفاق العالمية .

- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة .. ترويض النص وتقويض الخطاب . الطبعة الأولى
- الثورة الجزائرية في المسرح العربي . الكتاب الحائز على جائزة مصطفى كاتب الأولى في المسرح .
- القضية الفلسطينية والقدس العربية في المسرح العربي المعاصر .
- الكتاب الحائز على جائزة القدس الدولية في الآداب .
- مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية .. سفر التكوين النسائي .
- دليل الأنيس والجليس في رجالات وشهيرات موطن العناب والأحباب .
- الكتاب الحائز على جائزة المدينة والإبداع النقدية .
- يصدر له قريبا :

- طبقات الأدب النوميدي الإفريقي .. خمسة آلاف عام من الثقافة في الشمال الإفريقي .
- الترجمة الأدبية المقارنة .. الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر .
- الصورولوجيا وتمظهر الأنا والآخر .. من المجابهة إلى الماشقة والحوار .
- بانوراما النقد النسوي في الثقافة العربية .. خطاب المرأة من التهميش إلى التحدي .
- فتوحات قصيدة النثر لنهايات القرن .. شعرية الأسطورة وفيوضات الومضات .
- تحولات الخطاب الروائي الجزائري الجديد ، شعرية القص ، انتفاضة النص ، عرس الدم .
- فلسطين الثائرة في المسرح المقاوم الفلسطيني .
- العلامة محمد بن يوسف السنوسي التلمساني .. خاتمة المحققين وعمدة المجددين .
- الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة ، دراسة وتحقيق .
- عنوان المراسلة : الأستاذ الدكتور : حفناوي بعلي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة عنابة ،
- ص ، ب : 12 . عنابة . الجزائر . فاكس : 002133884990

أ.د. حقاوي رشيد بعلي

مسار السحر  
قصائد ما بعد الامانة  
الطبعة الاولى

اليازوري



دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع

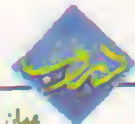
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين

هاتف: +962 6 4626628 فاكس: +962 6 461 4185

ص ب: 520648 الرمز البريدي: 11152

www.yazori.com info@yazori.com

دروب للنشر والتوزيع



عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين

هاتف: +962 6 461 4185 فاكس: +962 6 4626628

ص ب: 520646 الرمز البريدي: 11152

